

العدد الستون بعد المائة

عقدا

مجلة ثقافية شهرية





إهداء ٢٠٠٨

أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية

محمد طمليه.. وهكذا «حدث لك ذلك دون سائر الناس»

والجولة تحت الطبع، تلقينا نبأ وفاة الصديق القاص والكاتب الساخر محمد طمليه بعد صراع مع المرض مع أن طمليه لم يزعم يوماً أنه نجح في التفوق في أي صراع خاضه في حياته لأنه اختار أن لا يكون طرفاً في هذه الصراعات التي لن تكون نتيجتها لصالحه - بالطبع - ولهذا اختار بدلاً من ذلك الكتابة الساخرة كتعبير عن الضجر من كل تفاصيل الحياة التي نجح في رصدها بكل اقتدار بدءاً بحياته مع الأسرة، مروراً بالأصدقاء، وبالأمم التي تشعّر «بالتلذذ بالوجوم» كما كتب ذات مرة. ولكن ما يثير الانتباه حد الدهشة والاستغراب أن طمليه الذي كان يعشق حياة الوحدة، والتأمل، ويرقب عن غير قصد ما يحدث عبر هذا الحراك الاجتماعي والثقافي والسياسي غير المنخرط به لأمر في نفسه غير متعدي كثيراً وبصورة يستحيل معها للقارئ أن يشك لحظة أنه لم يكن جزءاً رئيساً من صنّاعها أو من رموزها النشطين، ولكنه كان لاحقاً وذكياً حدّ السحر للإسماك بكل هذه الخيوطة المتشابكة والتعبير عن دواخلها بحرفية عالية.

على الصعيد الاجتماعي يقول طمليه في إحدى كتاباته الساخرة «أجلس في الضرفة، يمكنني أن أرى ملايين الأطفال القذرين الذين تخضعت عنهم زيجات لا مبرر لها، وكذلك الحال عندما كتب عن الجاذب الثقافي إذ يقول «لوم التالية أسماؤهم المدعو دوستوفسكي، توتر يامون، البير كامو، كافكا، وسيمه الصيت والسمة بيرون لأنهم اقنعوني أن الاندفاع في الضياع هو الوسيلة الوحيدة للخلاص من الضجر والرثابة، وأن توتر الأعصاب دليل رهاقة، والتمادي في الرصوة خلق وإبداع، اقنعوني بذلك أو أنني كنت مهيباً للاقتناع بذلك وما أنا مثل خيمة مضروية في العراء وفي السياسة حدث ولا حرج: «شعب مطيع ومنضبط، فما أن صدر قرار الحكومة بوقف المظاهرات والمسيرات، حتى صمت الجميع وعادت الحناجر إلى قواعدها سالمة. هذا ما كتبه طمليه من بين مئات إبداعاته الساخرة التي لم تكن نكات صماء أو جوفاء لإضاعة الضحك من أجل الضحك. كانت كتاباته ساخرة إلى الحد الذي كان يضمن من خلالها بشرائح الأوفاد الذين تثير بهم هذه الكتابات الرغبة بالضحك، وهي ليست كذلك - قطعاً - لأن هدفه كان أكبر من ذلك قيمة وجوهراً. فقد كان في أعماقه، وهو يتناول مئات القضايا الإنسانية والحضارية، يريد أن يفتح عيون القراء على الجوانب المأساوية التي تحجبها وتطمس حقائقها الفعلية الفذاتكات اللفظية، واللونية، والجميل المبهمة التي ترضي كافة الأذواق، باستثناء قلة من المتنورين، ومن يملكون الخبرة، والتجربة، ورجاحة العقل، والقدرة على التمييز بين ما هو حقيقي بالفعل، وما هو للاستهلاك العام بصرف الأنظار عن الواقع المؤلم للناس. لأنه كما قال ديهمنّا أن نتج الجانب السياحي في المفاوضات وذلك أضعف الإيمان، إشارة إلى مئات المفاوضات التي كانت مضحية للوقت والجهد والمال، والتي كانت تعقد في طول الوطن العربي وعرضه.

الآن ونحن نلقي نظرة الوداع الأخير على جسدك الناحل في رحلتك الأبدية، أدرك مغزى ما قلته في مقدمة أعمالك الطاعنة في المسخرية حدّ الجد، والجريئة حدّ الاستهتار بالموت، والشجاعة حدّ اختيار الطلقة بدلاً من اللطمة، كما قال شاعرنا العربي اليميني الكبير الخالق في إحدى قصائده... الآن أصبحت اهتم واتفهم ما قلته، يحدث لي نون سائر الناس.

وبروحك ما اشتبهت بها أنت دائماً

عقارات

الافلفة الخارجية والداخلية:
لفنان ريتشارد كيرك



62

التشكيل السيميائي في
رواية عصفور الشمس



48

محمود درويش...
والقمر



فاروق واخي
عصفور الشمس

38

نراوة في مستريات
النمط المالي
في عمر الف



4

بلاغة الفرفة
في نهاس التهم



المحتويات

1	الافتتاحية	رئيس التحرير	38	أثر الحضور البرزاسي في تشكيل قصيدة الحب	د. حبيب بوهريز
2	المفهرس		47	ساخرون في كلام ساخر: جدي جحا	يوسف شيشان
4	بلاغة الفارقة في فضاء القصص	د. ابراهيم خليل	48	محمود درويش والقمر	د. أحمد زياد محبك
12	هدي بركات في سرود المثنى	د. جهاد عطا فمية	55	ولاد مقامي عمان	د. مهدي مبييض
21	نقوش سحر الشخصية	مفلح العزوان	56	صيفية الزمان / شعر	طالب هماش
22	جمالية لشظي الأصول	عبد الرحمن التصادة	58	تقسيم لامرأة سميتها الشمس / شعر	جلال برجس
26	الرواية الجديدة في شمال القرب	د. خالد القهي	60	كتاب النور / شعر	عبد الحميد شكيل
30	قصيدة أري شجي قادماً من بعيد	د. خليل شكري غيلاس	62	التشكيل السيميائي في رواية عصفور الشمس	د. هيثم سرحان
37	مساحة لتأمل: ضمير المتكلم	نادر زنتيسي	66	جماليات السرد في السيرة الشعرية	د. هائل الطالع

تشرين أول / ٢٠٠٨

تصديرون

امانة عمان الكبرى

160

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

د. أحمد التميمي

خالد محادين

سكرتيرة التحرير التنفيذية

نرمين أبو رصاص

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٢٢) تلفاكس ٤٢٨٧١٠

فاكس ٤٢٨٥٨٢

الموقع الإلكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الإلكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الامعاء لدى الكتبة الوطنية

(٨٢/٢٠٠٢/٢)

التصميم / الأفرجة والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرهقة بالصور والالغفة عبر البريد
مراعاة أن لا تكون للغة قد نشرت سابقاً: ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كتب يتضح أنه أرسل مادة سبق طبوعها.
لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نظرت أو لم تنشر

84

لرمات تستذكر
سعد الأمانة..



76

نيلم الشهيرة من (الرفعة)
إله (عصافيك نيريريركة)

73	استدراكات بها لها من دراما،	أحمد ناصر
74	امراة فوق كل الشهوات / قصة	هشام بن الشاذلي
76	هيلم الشهر من الوطني إلى عصافيك نيريريركة	ابراهيم ناصر الله
83	إشراقات بحر فون .. والبحث عن أسرارها	يحيى القيسي
84	لوحات تستذكر شهيد الأمانة	غازي النعيم
91	إضافة هكذا قال سقراطه	د. راشد عيسى
92	إصدارات	د. أحمد التميمي
96	الأخيرة «التفك كتابنا وصناعتنا»	غازي النديم



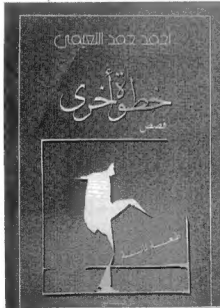
وما يقرئها من الشعر طواعيتها للتعبير عن الذات خلافا للمسرحية، واعتمادها على التركيز، والتكثيف، والاكتفاء من الشيء بالإشارة إليه بعيدا عن التطويل، والتقصيل، الذي ربما كان من سمات الرواية. وجنوح الكاتب فيها إلى اللغة الأدبية الأنيقة عوضا عن اللغة المعبرة عن الحياة اليومية المادية، مثلما هي الحال في السرد الروائي. فالقصة الواحدة ومجموعة القصص، يمكن أن تسودها روح التجانس اللغوي، إذ لا ضرورة فيها لإبداء التنوع الأسلوبي لمحاكاة خطاب الناس مغتلفي الميول والمشارب في حياتهم العامة. وقد تعتمد القصة القصيرة على الإيهام بامتزاج الحقيقة بالأحلام والكوابيس، وقد تعتمد المفارقة مثلما نتمتعها القصيدة فيعزف الكاتب على وتر التناقض الظاهري بين تلك الأشياء التي تشكل منها أجواء القصة.

ومن فلفت النظر في قصصه القصيرة جدا إلى المفارقة محمود الريماوي، إذ المعروف أنه انتقل من كتابة القصة القصيرة ذات البداية والذروة والخاتمة إلى القصة المكثفة

في زمن مبكر قبل أن تلدو تخليمة لدى كتاب الجيل الحاضر. ومن قصصه التي تجمع بين كونها قصة قصيرة جدا وبين الاعتماد على مفارقة الموقف (٢) قصة (نعاس) (٣)، فعلى غير العادة ينهض - بطل القصة - سليمان من نومه بملء الشعور بالرغبة في الحياة، فيؤدي طقوس الصباح كالاعتاد: الاغتسال، و تناول الفطور، وتذخين لفافة تبغ، فيما هو يشاهد التلفزيون في المتيقن له من وقت ينطلق بعده إلى عمله في البلدية. غير أن إغراء السجاجة الأولى يعاوده فيحصل واحدة أخرى. وهنا يحدث الانقلاب المفاجئ في الأوصومة، ليس في تصرفات سليمان حسب، بل في السجاجة التي تحترق ببطء على حافة المنفضة، لأن سليمان لم يهله موت الفجأة حتى يفرغ من لفافته

بلاغة المفارقة في قصص القصص

د. إبراهيم خليل



من المعروف أن القصة القصيرة هي أقرب فنون النثر إلى الشعر خلافا للرواية أو المقالة أو السيرة الذاتية أو السيرة غير الذاتية والمذكرات وأدب الرحلات والانطباعات الخاصة. فهي من الفنون القولية التي لا تقوم - في الواقع - على خصائص تجنيس مستقلة تجعلها مختلفة عن غيرها من الفنون. وهذا ما يجعل وضع تعريف نوعي لها من الأمور الصعبة جدا، إن لم يكن من المستحيل. فلو استعرض القارئ عددا كبيرا من القصص القصيرة لكتّاب من أجيال مختلفة، ومن أزمان، وعصور متباعدة، لوجد في كل قصة عملا يختلف عن غيره من

الأعمال، وما بينه وبين باقي القصص من الأمور المشتركة لا يتعدى كونه سرداً، وأن فيه حدثاً يحكي ويروي، وأن فيه أشخاصاً يفعلون أفعالا، أو يتذكرون أو يتكلمون، ويعترفون اعترافات تمثل مجريات القصة الفعلية. وقد يجد قصصا لا تتواثر فيها مثل هاتيك العناصر المشتركة (١).

ذلك ، حتى إنه يتجنب زيارة المرضى، ويكره الحديث عن يموتون ، ولا يقوم بواجب العزاء إن هو سمع بوفاة صديق أو قريب ، معتقدا أن مثل ذلك الواجب يرفعهم على الإحساس بالانكسار أمام ذلك العدو الوهمي - في رأيه - وهو الموت ، لذا غالبا ما يؤدي ذلك الواجب - إن أذاه - في شيء من العجلة، وغير قليل من الضيق(١١). وقد اضطر هذا الخصميني لمراجعة طبيب، فقدم له هذا الأخير نتيجة مطمئنة ، مما دعاه للقول لابنه الذي رافقه إن الموضوع كان من أساسه مفتعلا، وأنه لا يشكو من شيء، ولكن الرجل ما إن غادر عيادة الطبيب حتى داهمه شعورٌ حاد بالألم غرق بعده

في غيبوبة استدعت المشول ثالثة أمام الطبيب، والمنام في مركز العناية المركزة في المشفى. فالراوي الساخر يصور لنا تناقضات الإنسان الذي لا يحضر الموت إلا وهو في قمة الاطمئنان على حياته.

ومن قصص الريماوي، التي تقوم فيها المفارقة على المزج بين التراجيدي والساخر، قصة المؤسسة بمنوان(سر) العائد) فمما لا شك فيه أن القبول بعودة الراحل مؤسس الرزاز للكتابة نوع من القصر المجاني الذي نعرفه في السرد القصصي، والروائي، غير أن منجزات القصة تشير إلى تناقض واضح من حيث أن المحرر الذي يبرف استحالة عودة الكاتب، الراحل للكتابة بعد سنوات خمس من وفاته، مطمئن إلى صحة الملاحظات التي يجدها دوماً في مكتبته، فهي بخط مؤسس الذي عرفه أيام تشارك العمل في صحيفة أخرى، وكان يتحتم عليه أن يقرأ مقالاته قبل أن تطبع(١٢). ومع أن زفافه يشككون بأن هناك من يضع الملاحظات على الطاولة، وأنه لا بد من التحقيق في ذلك، غير أن المحرر يتسامح بهمك واضح قلنلا: هل فيكم من يأبى نشر مقالاته إلى أن تتجلى نتيجة التحقيق(١٣)؟

ويمتدح المسايي بالكوميدي في قصة أخرى عنوانها يعقوب اسمه مكتوب. فلذا جاوزنا الشجعة اللافقة للنظر - وهي ضربٌ من المحاكاة الساخرة - نجد الراوي يحدثنا عن رجل يتبع



الريماوي متكررة، سواء في قصصه الطويلة ، أو القصيرة جدا. فتأثيرة الخلق، والمحو ، محور تناقضي تدور عليه قصة الوديع(٩) وقصة (حمورابي) هي الأخرى قصة لا تخلو من مفارقة الموقف(١٠).

رجوع الطائر

وتيسرُ المفارقة في قصة الريماوي (خفا طير).

فالراوي يحدثنا فيها عن شاعر خمسيني لم يراجع طليبا في يوم من الأيام، ولم يتوقع أن يكون في حاجة مثل تلك المراجعة ، فهو في تعلقه بالشعر، والموسيقى، والقراءة، يظن نفسه فوق

المفارقة في قصص الريماوي متكررة، سواء في قصصه الطويلة أو القصيرة جدا

الأخرى.

وتتعدد مفارقة الموقف على المزج بين التقيض والتقيض، مثلما نجد في قصة (اليوم الأخير) (٤) فتركيز الراوي على شاء الأم على الطبيب الذي وصف لها دواءً شعرت بالراحة بسببه، رافقه إخفاء السارد عنها أن الطبيب الذي تلح على ذكره قد اخفق في علاج نفسه ضام، والأكثر من ذلك، وأمر ، أن هذا التناقض في الموقف يبرز في سردها - الأم - لعباب أمها التي رأتها في المنام وتومعها، وتماثها، لأنها لا تزورها في المقبرة ، وعندما تؤكد لها الأم أنها تزورها دائما، وتقرأ الفاتحة على قبرها ، تقول لها الأم: إن القبر الذي تزورينه هو قبر متوفاة أخرى يقع إلى جانب قبري(٥).

ومن المضحك في القصة، والأولى بالتهكم، والسخرية، في حضرة الموت، أن الأم - المحترضة - تراقب الأسفار المتساقطة بنزارة مسئلة عما يشعر به شقيقها المتوحي قبيل أسابيع، وعما يصح به من بل ويرد في قبر(٦).

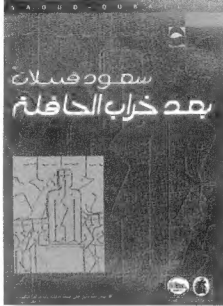
وتمثل القصص (الكنز) (٧) واحدة من القصص التي تزخر بالمتناسر الكوميدي الساخرة، وبالمفارقة التي تعتمد الموقف الدرامي، فالقارئ - بلا ريب - يكشف من الكلمات الأولى للقصة أن عبد المال من بطل القصة - لم يعدل كل كثر، ولا على ما يحزنون، في حين أن إخوته، وأبناءه، وجهرائه، والحقن من مشوره عليه، لذا هم جادون في دعوته لتوزيع عليهم حصصاً بالتساوي، كالإرث تماماً، وعندما يخاطبهم بثقة، قائلا: لا شك في أنكم ترحبون(٨) بجابهونه بصوت قوي، واحد، أنت الذي يمزج. فالقارئ بين الموقنين يجلو مسألة الشكل القصصي القائم على التباين. ولهذا ، سرعان ما يتحول الصراع فيها إلى عنف يدخل على إثره عبد المال في غيبوبة قصيرة ، يصير خلالها كما كان الأمر مشيراً للضعف، بعد ذلك يكشف أن زوجته تذهب مذهب المقتنعين بعشوره على الكنز ، وزيادة في التهكم بعدها بتقديم هدية (محررة) وبالأزواج من فتاة صغيرة تريدها في آخر العمر.

والحق أن المفارقة في قصص

أبدية لدى الزوجة التي لن يرعجها بإيقاظه من نومه صبيحة كل يوم. ويمتدُّ الباحث على مثل هذه القصص في مجموعة «المرور» لمؤن الرزاز (١٩٨٠)، فالطبيبُ أن ينتظر السجين إطلاق سراحه والإفراج عنه ساعة بساعة، لكن السجين في القصة الموسومة بالعموان: (المنمرد) «يرفض مغادرة السجن، ويرفض الإفراج وسط دهشة الجميع، واستغراب الأهل والأقارب. «... وهنا يبرز عنصر المفارقة، فالمعتقل يحتفظ بذكرياته وانفعالاته محفورة على الجدران، أو منقوشة على حائط الزنزانة «أريد أن أصعب الجدار، كُتبت عليه بعيدان الثقب مذكراتي، فمسائلي، وشئائي». الجدار لي. وهم يريدون مصادرة ذكرياتي، وكلماتي» (٢٠).

أخيرا يتعمد ضابط السجن بانتزاع الجدار، وإقتلاعه، وإرساله به إلى منزل السجين فور مغادرته للسجن. والمفارقة الأخرى التي تتجلى في القصة هي أن السجين، بدلا من أن ينتج نتيجة العقاب الذي تعرض له، وسأيرة أهله الرأي، والذل والعقد في بلاده، بل يفاديه وهو أكثر إصرارا على المواجهة، والشغب، إذا جاز التعبير. فالسجين الذي أُخْرِجَ من أجل معاقبة المسيء - برأي القانون - لم ينتج في تدجين السجين (٢١).

وفي أقصوصة (مقال) لأحمد النعيمي تتمثل لنا المفارقة من خلال التضاد الظاهري. فالصحفي الذي أمضى بضعة ساعات في كتابة مقاله، وخرقته بأنواع البديع، يختمه بعبارة «وهكذا أبها الإخوة القراء ترون أن التدخين عادة سيئة يجب تركها، وأعتقد أننا قادرون على ذلك ما دمنا نملك الإرادة»، «(٢٢) يكتشف - هذا الصحفي - أنه دخن خلال كتابته للمقال عليه سجائر كاملة، والتناقض هنا واضح، فالكاتب الصحفي يدعو لتجنب التدخين فيما هو يدخن بشراهة، داعيا للتصامق بقوة الإرادة، فيما إرادته وعزيمته خائرتان. فقد ملق بناقض حين اكتشف أن عليه سجائر خالوة، وأن عليه أن يبادر لشراء عليه أخرى.



الفتح تودي بحياته. والذي يدمن قراءة إعلانات النعي لا يلبث أن يرى نفسه في واحد منها عن طريق تشابه الأسماء فيشعر بالموث وهو حي. والمحرم المطلع نخط الكاتب الراحل، ولوجود مقالاته على المكتب، لا يطمئن للنتائج التحقيق، ولا يطمئن لما يتقدمه من أن المقالات للكاتب فعلا، أم أنها منسوبة له، منسوبة إليه، من أناس يحاولون استغلال اسمه لنشر ما يريدون، ويستطيع القارئ أن يرى هذا في (الكثر) حيث الفروق بين الأوهام والحقائق توشك أن تنعدم تماما وتنتلش، فينقلب الوهم إلى مأساة، والخداع إلى ممارسة أخلاقية. وفي موت مفاجئ لدى سليمان، وإلى راحة

أخبار الوفيات في الصحف تتبعا وصل حد الإنسان، وهو في تتبعه ذلك يتسم دائما عن نفسه، وعن نفيه، وعن الصورة التي سيظهر فيها في الصحف عندما يسترد الخالق وديعته.

وذاث يوم، وهو يحق في إعلانات النعي الكثيرة، فوجئ بنعي رجل اسمه يعقوب (١٤) يعقوب السعيد. وتذكر في تلك اللحظة أنه لم يقرأ اسمه منشورا في جريدة إلا مرة واحدة، عندما نُشر نعي زوجته، فقد ذكر في ذلك الإعلان زوجة يعقوب السعيد، يا أنطاف الله تركت الجريدة تسقط من يده، وسمع صوت ارتطام أرواها بالأرض (١٥). ويبدأ تلوح عليه علامات التعب، والإعياء، وكأنه يموت فلا تصديقا لما ورد في النعي. وظل

على هذه الحال، لم ينفعه تدخل الخادمة الأندونيسية التي تحاول تلبية رغباته. وعند حضور الابن يزن، وإيلاء الخادمة من حال الرجل، وأنه مُشْتَب، وربما سريش، ويرفض تناول أي شيء مما تقدمه له بما في ذلك كوب الحليب الذي اعتاد عليه منذ مدة، سأله ابنه أن كان في حاجة إلى طبيب، فرد الأب قائلا: لا لزوم للمكثور، فهل ينفع الطبيب مع من مات؟ (١٦) وحين هُزَّ الابن عن صمته لهذا الكلام الذي يوجب بأن والده قد أصابه الخرف، قال هذا الأخير: اقرأ النعي. اقرأ إن لم تصدق (١٧). ومع أن الابن (يزن) وإثن من أن أباه حي، سواء اقرأ النعي أم لم يقرأه، فقد جرى أباه ليكتشف أن يعقوب السعيد الذي نشر نفيه رجل أعمال عراقي، وله أزواج وأبناء كثيرون. عندما قال الابن لوالده: هل أصبحت رجل أعمال عراقي؟ تهدد الأب، وقال في نفسه: أعرف أن الميت هو يعقوب السعيد العراقي، ولكن أليس من حقني أن أشتام على أهل تقدير (١٨) ولا ريب في أن التامل لما ذكرناه من قصص محمود الرميماوي يلاحظ مدى ما فيها من سخوية مأساوية قوامها التناقض في مواقف الشخص، والذي لا يراجع الطبيب - حين يضطر إلى ذلك - تقدم له نتائج فحص، وتشخيص، غير صحيحة، مما يعرضه لتوبة قلبية شديدة بعد خروجه مطمئنا من عيادة الطبيب

في أقصوصة (مقال) لأحمد النعيمي تتمثل لنا المفارقة من خلال التضاد الظاهري

من الأبناء.

حقى الساعة التي تُشَد فيها المرأة لكونها تحمل بأنها ما نزال نتمتع بجانانية التي تجعل منها امرأة مرغوباً بها، لا عنها، فهي بشهادة بعض رفاق العمل تجعل من مصباحهم ونهارهم لنيلها مثل طعم الدراق، في تلك الساعة - نقول - يملأ ملاك الموت برأسه خلسة من مكان ما في غرفة الإعلان، كأنما يدعوهما لوقف مسلسل الابتهاج (٢٧). فأي شيء أكثر دلالة على مأساة الإنسان من اجتماع الموت والسعادة في اللحظة ذاتها التي يكشف الإنسان فيها أنه سعيد؟ وإذا لم يكن هذا التناقض هو ما يعبر عن الصراع اللطيف في حياة البشر، فما الأداة التي يستطيع الكاتب استخدامها للتعبير عن هذه



(غياب) تشير إلى اختفاء المرأة في أثناء الحديث عن غياب العاشق. بعضُ العاشق بدلا من أن يُتَضَيَّق، وتقبيل المرأة بدلا من أن تقبى لتلك أعصابها الوجدان (٢٥). وهذا التلاعب - بلا ريب - جعل من القصة التي تعتمد على مشهد سردي قصير، لا يتعدى الملة كلمة، قصة ثرية، إذ القارئ يجد نفسه وجهاً لوجه أمام تناقضات الواقع الإنساني: وهذا - تقريبا - هو ما يكتشفه القارئ في قصة (لا أحد) (٢٦) حيث الإنسان الذي يبحث عن كل شيء في المدينة، فلا يجد شيئا، ثم يداع في الناس أنهم عثروا على جثة رجل فوق الرصيف ظل يبكي حزناً حتى الموت. وهذا ما يجده القارئ في قصة (مفقوس للمرأة الشقية) متكرراً على نحو

وهذه القصة مكثفة جداً، وعدلُ كلماتها لا يزيد على ستين كلمة، ومع ذلك نجد في المفارقة التي تُصَنِّفُ التهم، والسخرية، على الموقف، ما يفني عن الكثير من التفاصيل، سواء تلك التي تهتم عادة بإبراز الحدث، أو تلك التي تهتم بإبراز الشخصوس.

ولحمود شقير مجموعة قصصية (مفقوس للمرأة الشقية) (٢٢) نجد فيها قصصاً قصيرة جداً تعتمد المفارقة التي يمزج فيها الموقف التهمكي والتناقض الظاهري.

فالسيدة المجهول في قصة (الصمت) تنزل إلى صور الأبناء، والبنات، الذين تزوجوا، واتجه كل في طريق، ولم يبق لها من أحد في البيت سوى الكرسي ذي القوائم النحيلة العارية الذي لا يروق لها منظره.

ولكنها مع ذلك تحمل تجاه ذلك الكرسي بعضاً من إنسانية، فالحلقة والصمت يحملانها على البحث عن أنيس فتجده في ذلك الكرسي، الذي خيل ليها أنه لا يستطيع أن يكبت ضحكته طويلاً فيفجر. وعندما تسمع صوتاً هو ارتطام ورقة من نبتة المدادة المتسلقة على جدار الصالون الواسع بالأرض، تكتشف - مذهورة - أن تلك الورقة دأقت بنفسها من حلق. بعد أن لم تعد تطلق الصمت كل هذا الوقت على الجدار. (٢٤) وهذا التقابل بين الوحشة والعزلة، والصمت، من جهة، وضيق الكرسي، أو ارتطام النبتة، من جهة، بوساطة التضاد على الإحساس بالوحدة، زيادة على ذلك ظهر اليون كبيراً بين المرأة والنبتة، فالنبتة تحتج على ظلال الصمت والوحدة، في حين أن المرأة لا تقوى على ذلك لأنها إن هي فعلت ما فعلت ورقة المدادة، فإن ذلك يعني شيئاً واحداً هو الموت. وهذا التناقض خرج بالقصة من المسنن المادي إلى آخر استثنائي يفيض بالمعاني والدلالات. مما يدعو لتكرار التأكيد، على أن المفارقة في القصة القصيرة جداً، لها وظيفة بنائية متكررة وهي إغناء النص بما يعوض الكثير من المضمّن، والحذف.

ويكرّر شقير أقصوصة المفارقة القائمة على لعبة الحضور والغياب، فمثلما هي الحال في قصة (صمت) نجد الأقصوصة

وتتجّع المفارقة في قصة سمود فيلات (حلم) (٢٨) بين الواقع والواقع. فالسجين الذي تضيق به زنزانته يرى فيما يرى النائم طفلاً بعضن رأسه، ثم تتحول هذه الرؤية إلى ما يشبه الواقع حين تتحول الزنزانة عبر ابتسامة الطفل، وهذه السجين، إلى وإد عليه بالشجر، والجاء المصافية، القرفانة، وخيوط الشمس المتساقطة من خلل الأغصان، وأغاريب المصافير. ولأن المسجون يندمج بالحلم، ويحرك شفتيه متبسماً، تتفاير من مخيلته تلك الصورة، ليستيقظ على صدمة الواقع، فإذا بالزنزانة تضيق، وتضيق، حتى ليكاد يحسّ فيها بالاختناق، ولولا هذا التضاد في الموقف لكانت القصة التي لا تتعدى في الطول صفحة واحدة، أو بعض تصفية مفرقة من حيث المبنى والمبنى؛ فالمفارقة التي انتهت بخاتمة بارعة أغنت النص، ومنحته الكثير من المعنى.

وفي قصة له بعنوان (وحدة) (٢٩) يجمع الكاتب جُملاً غريباً بين شعور المخفي المتوارى عن الأنظار خشية الاعتقال، والإحساس الماروم بالأنس الذي تسببه له عصفورة - ولها من باب الرمز - تحمل على نافذته الصغيرة كل يوم، ويجد فيها ما يبحث عنه من الاستئناس، وتجنب الشعور بالعزلة، والوحدة. ذلك لأن ثمة من يحضره دائماً

يكرّر شقير
أقصوصة
المفارقة القائمة
على لعبة
الحضور والغياب

أن تكون له، فهو الذي رسم اللوحة بعد أن تسربت بطلونها في عروقه، وبسطت مثل نجمة لامعة في أحلامه. وان يقوى على فراقها لحظة بعد الآن. ثم تقرر المرأة التي لم تعرف الفنان من قبل الهروب، وهو يهددها بالقتل إن هي تركته، وأنه سيلحق بها إلى أي مكان في العالم، وحين رفض خلفها، وهو ينادي بأعلى صوته، هوجج بحارس المركز يؤكد له بأن أحداً لم يزر القاعة التي ظلت طوال اليوم خاوية، والأمناء بقيت مطفاة.

هذه القصة - مثلما هو جلي - يندمج فيها العلم، بالواقع.

فالفنان رأى السيدة في الحلم، ولكنه ظن ما رآه واقعا، فتصرف على أساس أن السيد ذات الثوب الأزرق انبثقت أخيرا، وأن عليه ألا يدعها تفلت من يده، لكن الحارس أيقظ الرجل الحالم في موقف يثير التهكم والسخرية من الفنان الذي ظل وحيدا مسجعا نهاره بين لوحاته التي لم يشاهدها أحد ذلك اليوم.

وهي قصة لها أخرى بعنوان (الساعة تـ ١٤:٢٤) يداهم العيلة الوقت وهي تنهأ للقاء بصديقها بعد الدوام. كانت تريد لقاء بابهي زينة وأجل حلة، غير أن ما بقي عليها هو اختيار الساعة المناسبة. وفي تلك اللحظة تكشف أن لديها ست ساعات تتلأل بومبيها الفضي، فتتذكر الزمن الذي يلاحقها مثلما يلاحق الآخرين. ودقات الساعة تتوالى في

إيقاع سريع لاهث فحيثما التفتت وجدت أمامها ساعة تذكرها بإيقاع الزمن المتسارع. في غرفة النوم. في الصالة. وفي السيارة، ويتحول جل ما حولها إلى ضجيج لا يسمع منه سوى دقات الساعة تدوي في تتابع سريع جداً. وعندما رأت، وهي في طريقها إلى العمل، واجهة أحد المحلات الخاصة ببيع الساعات تتوقف لا شعورياً أمام الواجهة التي تصطف فيها مئات الساعات الفضية اللون، ثم تبادر البائعة المندمعة:

- أريد ساعة. أريدها حالا. أرجوك.

فالقصة مثلما هو بين، وواضح تقوم على موقف لا يخلو من تناقض ظاهري، فالبطلة التي

في مجموعة (الوشم) لهند أبو الشعر ثمة مفارقات كثيرة تذكرنا بوضعية بنائية استقلت بها القصة القصيرة

وفي قصص «بعد خراب الحافلة» (٢٢).

مفارقات الوشم:

وهي مجموعة (الوشم) لهند أبو الشعر ثمة مفارقات كثيرة تذكرنا بوضعية بنائية استقلت بها القصة القصيرة.

فهي قصة لها بعنوان (الهيضة) (٣٣) يظن الراوي بقاء يحدث بين رجل - فتان - وامرأة. وكان الفنان قد أجاز لتوه زُشما (بورتريه) للمرأة التي يعلم بها منذ زمن. ولأحت له المرأة نفسها فجأة أمام اللوحات وهي تتجول في المعرض الذي تم افتتاحه في المركز الثقافي. أما الحوار الذي يدور بينهما فهو من جانب واحد هو الفنان الذي يجدها وتستمتع إليه ويصر إصراراً شديداً على ضرورة

ممن يتنوع إيقاع الشر به، فهم دائبو البحث عنه، لكن سجين المخيا - إذا جاز التعبير - سرعان ما يتفاجأ، وهو في قمة الشعور بالانسجام مع المصفورة المفردة، بالسماكة تكهر، وينور الشمس يتلاشى، وبالمصفورة تطير مذعورة. وهكذا عبر الكاتب بهذه المفارقة البارعة، وبطريقة غير مباشرة، عن وقوع الحذور، وبسقوط السجين البتي يابدي الباحثين عنه، المترصين به. ولو لجأ الكاتب إلى الطريقة المباشرة، من غير المفارقة الدرامية هذه، لأصبحت القصة فجوة لا سيما وإنها من القصص القصيرة (جدا)، التي لا تتضمن حكاية، وجدنا ذا بداية، ووسط، ونهاية، فالمفارقة، في مثل هذه الحال، تضفي عليها شيئا من الشاعرية، فتقابل، في دلالاتها وبينها الفنية، القصيدة القصيرة.

وتتكرر فكرة الخطط بين الواقع والوشم في قصة أخرى له بعنوان حصان (٢٠) فالحصان الأميل تتنابه مشاعر كتلك التي تتنابل إنسانا معقلا في سجن بلا أي جرم ارتكب، فيقرر - الحصان - الصدور على سياج الخطيرة التي تربط بها، ويلف، ويسقى، ممززا مكزما، ثم يضع حوافره الأسامية في الأرض، ويجمع محطما الأبواب، منطلقا في البرية، مستمتعا ومنبهرًا بشعور الحرية الذي داهمه وهو يسبح في الفضاء، لا يلوي على شيء. لكن مالك الحصان الذي يملك أحصنة أخرى، وجيادا أكثر أصالة، وأعرق نسبا، لا يرضيه هذا الشعور، الذي يتمتع به الحصان الجامح، فيهرج إلى بندقيته، ويلحق بالحصان، ثم يطلق عليه النار ثلاثا هزديه صريعا، وهكذا ظن الجواد المسكين أن ما كان ينعم به - ثم تحزن بعد أن حطم السلاسل والفهود، ورفض باجنته في فضاء الحرية الواسع، هو نهاية المطاف، ولم يكن يعلم أن الموت له بالمرداد. وبهذه النهاية - مقابل تلك البداية - أضاف للقصّة، لا عنصر المبالغاة المرجوة حسب، بل أيضاً أضاف إليها الكثير من الإلتقان الفني الذي يعزز ما فيها من شاعرية.

وتكرر ذلك في قصته الموسومة بالنعوان مواطنون صالحو (٢١)



واللافت للخطر أن الحضور يستغيثون
نحوه، هاتئين بضم، خان، خان، ذهب
إلى الجعيم، ثم يخرجونه من الضمائر.
فيما القاصص يمضي، ولكن كتر
العدو، والردع، والمعاسفة، والحنجر
تركض في مواراة تلك الجيوب، والعرق
تصبّط من الجباب، والبعض يسقط
مفلوا بالبار، ومثل ذلك لا أحد يريح
ولا أحد يضر، والرهان لا ينهي.
يتضع التضاد المصاحفي من التهام
المشتريين في السباق صاحب الرأي
المتلف بالخيانة العظمى، وإخراجهم

وعندما سألته صديقها التي تنوّل للخلاص من شر الملاحق. تنقسم الأخرى في ذهول، وتلتزم الصمت، لأنّ أحداً لم يكن في الواقع يلاحقها، وهذا ما تأكد لها بعد التحقيق والتحري. فباختصار شديد تهزّز الفتاة الأولى رعباً من شخص لا وجود له، في حين أنّ الثانية تلوذ بالصمت بعد أن تكتشف ما ترقق فيه صديقها من خيال مريض.

سفر الرؤى

في سفر الرؤى لبسة التمري نجد قصة قصيرة بعنوان (قصة) تسور حول مريضة تحتضر، والمفارقة فيها هي رصد التناقض شفاء المريضة لذا ينتظر أن تشارك الحياة بصبر ناهد، وموقف المريضة التي تتلمع كلما أوشك الطبيب أن يعطش لمفارقتها الحياة. والسر الذي يبقّي المريضة حية هو تخيلها أن قصة الأهرن التي استطاع أن يبعد شبح الموت عن حبيبته بقية منه إنما هي قصة تمنيتها، هي إلهام الحبيبة التي تنتظر الأمير. لكن الطبيب يفاجئها بقية لوردها موارد التهلكة على الفور، مستفيداً من قصة بصياغة جديدة بالطبيب (٤٣). لقد اتخذ الطبيب من نفسه بديلاً للأمير المنتظر، ومن الموت بديلاً للحياة المستعادة، ومن التخلص بديلاً من التواصل والصحب. عكست العلاقات، ورمزت بذلك للكثير من التشويه الذي يمثل الطابع السائد لحياتنا عوضاً عن أنّ يكون الطابع القوي، والصادق، هو الذي يميز هاتيك العلاقات، وفي قصة لها أخرى مكشّفة جداً بعنوان (أسرار) نجد الفتاة التي تروي القصة ترى الكثير من الوجوه التي يرسمها المحرر المتناقض، فغزارة على الزجاج، تظهر الوجوه، وتختفي، وهي بين ذلك، وذلك توحى بالكثير من الأسرار، لكن الوجه الذي تنتظره هو وحده الذي لا يظهر. فالتضاد هنا مائل في أنّ الظهور والغياب، يمثلان التفتيش تماماً لما تريده الساردة، مما يشحن الاقصومة بالتوتر (٤٤). ولا ريب في أنّ مثل هذا التوتر أغنى القصة عن الكثير



(٤٣) يجتمع الوهم الذي يبلغ حد التماهي باليقين، مع الواقع الذي يتكشف من سراب خادع تحاول بطلّة القصة أن تتسلّى به، أو على الأقل أن تتدبر بها أمام صديقها الأمينة على أسرارها. فهي تدعي أنّ واحداً بعينه يلاحقها باستمرار ولا يكف عن الملاحقة. في الطريق. في العمل. وفي كل مكان، إلى الحد الذي باتت فيه تخشى على نفسها منه، وتريد الخلاص إما بالكف عن الملاحقة، أو باخذنها معه، فقد باتت تكره الانتظار. ترى أنه عاشق أم مخبر؟ نحن في الواقع لا نعرف، لكن صديقها تتلوغ لمراقبة هذا الملاحق المزعوم لها تعرف من هو، وماذا يريد، وما هي غايته، تكتشف بعد تنبها أنّ لا أحد يلاحق الفتاة.

التضاد في قصة «أسرار» للتمري
ماثل في أنّ الظهور والغياب يمثلان التفتيش تماماً لما تريده الساردة

، أما هي فتحبّه لأنه يغسل الأعمار الفائرة.

ومثلما نشأت الالتيا بينهما على عجل وفي لحظة أضيق من سم الخياط، اقتربا في لحظة أشد ضيقاً عندما فتح همه كان ضجيج انبهاص العمام يصمّ الروح، ويقتل وجيب القلب. والنظر كيف تهر الرجل: صارت إلى الباص تاركاً الفرح ينسل من فؤاده على إيقاع الشموه بفقدان المرأة. ظل المحرر يغسل شواطئ أعماقه الفائرة، ويفيض ميلاً عروقه الجافة، ويهز شفاف الروح (٣٩).

فالتضاد هنا ليس في موقف الرجل والمرأة من المحرر إنما التضاد في التحول المفاجئ لدى الرجل نفسه من المحرر، فقد بدأ يدرك أنّ روحه تشقّت، وتخدو نقيّة، بفضل الأمطار التي تغسل شواطئ الروح. وثمة قصة لسامية المعلوم، تشبه قصة (مقال) التي مر ذكرها في السابق وهي قصة (القاعة). فالراوي السارد للقصة المضطلع بدور رئيس، يتحدث عن أحد الخطباء المسياسيين ههههه تارة بالديناميوية، وإطلاق الضمائر، أو اختراعها في أكثر الأحيان، وتارة أخرى يعصفه بالكذب، وأن ما يقوله لا أساس له من الصحة. وحتى عندما يسأله ذات يوم عن أقرب الطرق لتحقيق الهدف، يتجاهل السائل والسؤال وسطح التصفيق (٤٠).

وعندما تتاح لراوي فرصة الوقوف في موضع الضمير، واعتلاء المنصة، والاستماع بتصفيق الجمهور المريض الذي لا يعرف لم يصفق، يوجه إليه السؤال ذاته فلا يتجاهل المسائل تجاهل الخطيب السابق، لكنه يكتفي بالقول: «جميع الطرق تؤدي إلى روما يا بني» ثم لا تدوي القاعة بالتصفيق. (٤١) هالتناقض الظاهري في القصتين يعبر بطريقة غير مباشرة عن زيف من يلبسون لباس الواعظين، والمرشدين الموجهين، فيقولون بكلمات، ويكتبون المقالات، ينصمون الناس بما يتبني عليهم أن يفعلوه، ويؤمنون أنفسهم، فهم غافرون في التزييف حتى الآن.

وفي قصة لها أخرى بعنوان (الملاحقة)



الذي يتميز به بناء القصيدة القصيرة، والقصيدة القصيرة، مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللجوء إلى تقنية المفارقة، لما فيها من الإشارة المكتنزة، واللحمة البارعة، من حيث أنها تقرب القارئ للشعر بخاتمة القصيدة، وما فيها من وجهة نظر توصف عادة بالمغزى.

• ناهضت أكابيري أربني

وقد يطول بنا الأمر إن نحن حاولنا البحث فيما عسى أن تفيد المفارقة في تمتين العلاقات النبوية في نسق القصيدة القصيرة أو القصيرة جداً، وتحويل هذا النسق الشكلي في الغالب إلى نسق غني بالمعاني التي يحتاج التعبير عنها للكثير من التفصيلات، وقد اتضح لنا أنه بمقدار ما تمتد القصيدة على الكثيف، يزداد اعتمادها على المفارقة، تماماً كالقصيدة القصيرة. ويسود أن الاختزال،

من التفاصيل. وفي قصة (من؟) نموذج إنساني تميزه الرغبة في تمييز الواقع من الصورة. فبطلة القصة حين تنظر في المرأة مبصرة ذاتها تشك فيما إذا كان الوجه الذي تراه هو وجهها فعلاً، وعندما تدبر ظهرها للمرأة، تكتشف أن ما رآته منها يبقى على ما هو عليه. وعندما تقوم بتعظيم المرأة، تكتشف أنها هي من تتكلم حطاماً على الأرض، فمحاولتها البطلة للاسترجاع فيقنها الذي أفلت منها يفرها في مزيد من اللاتيقين (٤٥).

ومثل هذه القصة: الحكاية القصيرة جدا التي يمتدح (عجز) فيها تحقق المرأة في إسكات طفلها الذي يبكي بقوة، على الرغم من أنها ألقته شيئاً سيئاً، وغضت له طويلاً، وقامت بترقيقه على أنفام (الراوي)، وبذلت الكثير، لكن الطفل يظل يبكي إلى أن تبدأ المرأة نفسها بالنشيج، فيتوقف عند ذلك عن البكاء، ترى ألا يوجد فارق في لغة الحياة بين الكاء والصمت؟ ألا يوجد فارق بين الحياة والموت؟ هذا التناقض الذي تقوم عليه القصيدة لا يعني إلا هذا: نحن نمش في عالم قلق، نادراً ما نستطيع فهمه، واكتشف صاعقه من ألقاض، وأسرار خفية. والقصيدة - هكذا - متحصلة المفارقة قدرة على الانفتاح على أفق واسع من المعاني على الرغم من أنها من القصير القصير (٤٦).

وفي غابية التي تقع في نحو مئة كلمة، نجد وصفاً شائفاً كأنه شعر ينقصه الوزن، وهذا الوصف يجعل القارئ مثل بطل القصة، منبهاً بالغاية، وبما فيها من الطيبة الخلابة، والجمال المدهش، وعلى طريقة المفارقة باستخدام التناقض تكتشف وجود المقرب الذي يلمس الراوي، فيهم - بدور - هي التخلص من آثار اللسنة - دأص السم من يدي. وأبصقه. فعلاً، إنها غابية (٤٧) فهي حكاية نذكرنا بالمثل المعروف ووضع السم في اللسم. وأي شيء أدعى للتعبير عن تناقض الحياة الصارخ من مثل هذه الغابية التي تجمع بين الجمال السامي والأذى الذي يتغلغل في لدغة أفعى مثلاً، أو لسمه عقرب. وهذه المفارقة، بلا ريب، ألهادت القصيدة كثيراً، وجعلتها تمييزاً غير مباشر عن رؤية القاصدة لعالم لا أمان فيه، ولا أطمئنان.

الروايات

١. انظر: إبراهيم خليل، شعرة المفارقة في القصيدة العربية القصيرة، مجلة عمان، ع ١٥٩، واستجلاء هذا الرأي لنظر إبراهيم أولحيان، حوار مع القاص العراقي علي القاسمي، مجلة عمان، ع ١٥٨، آب / أغسطس ٢٠٠٨، ص ٢٨، ٢٩.
٢. نضر ميموني، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٢، ص ١٥، ١٧-.
٣. محمود البريماري، سحابة من عصافير، دار الساقي، بيروت، ط ١، ٢٠١٠، ص ١٢.
٤. سحابة من عصافير، ص ٢٦.
٥. سحابة من عصافير، ص ٢٧.
٦. إبراهيم خليل: من الاحتمال إلى الضرورة، مجلة لادى للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٨، ص ١٨٤.
٧. سحابة من عصافير، ص ١٥.
٨. سحابة من عصافير، ص ٤٦.
٩. محمود البريماري: الوديمة (قصص) أمانة عمان، ط ١، ٢٠١٠، ص ٦٧.
١٠. سحابة من عصافير، ص ٨٩.
١١. محمود البريماري: رجوع الطائر (قصص) قصائد للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٢٤، وانظر: عواد علي: مقدمة المصدر السابق ص ١٠٠٨.
١٢. رجوع الطائر، ص ٥٥.
١٣. رجوع الطائر، ص ٥٧.
١٤. رجوع الطائر، ص ٨٦.
١٥. رجوع الطائر، ص ٨٧.
١٦. رجوع الطائر، ص ٩٢.
١٧. رجوع الطائر، ص ٩٣.
١٨. رجوع الطائر، ص ٩٣.
١٩. مؤسس الرور - التمرود (قصص) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٠.
٢٠. التمرود، ص ٨.
٢١. من الاحتمال إلى الضرورة ص ٢٠٤.
٢٢. أحمد التميمي، حطوة أخرى (قصص) زيمة للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٩٩٦، ص ٦٩، وانظر ص ٢٤، دار الباسم للنشر،

- عمان، ٢٠٠٠، ص ٦٩
٣٣. محمود شبيب: عشقوس للمرأة الشقية (قصص) دار ابن رشد، عمان، ط ١، ١٩٨٦.
٢٤. عشقوس للمرأة الشقية ص ١٥
٢٥. عشقوس للمرأة الشقية ص ٢١
٢٦. عشقوس للمرأة الشقية ص ٤٤
٢٧. عشقوس للمرأة الشقية ص ٤٥
٢٨. محمود شبيب: مشي (قصص) زيمة للنشر، عمان، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٤
٢٩. مشي، ص ١٦
٣٠. مشي، ص ٢٣
٣١. مشي، ص ٢٤
٣٢. محمود شبيب: بعد خراب العفلة (قصص) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، وانظر ما كتبه من المجموعة في، مقدمات لدراسة التحاليل الأدبية في الأردن، دار الجوزة، عمان، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٦٥-٦٧
٣٣. عبد الله الشعر: الأعمال الكاملة، منشورات البنك الأعلى الأردني، عمان، بالتزامن مع ورد للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٢٥٩، وانظر: الدستور الثقافي تاريخ ٢٤ - ٧ - ٢٠٠٨.
٣٤. الأعمال الكاملة ص ٢٣٧
٣٥. الأعمال الكاملة ص ٣٦١
٣٦. الأعمال الكاملة ص ٣٦٢
٣٧. الأعمال الكاملة ص ٣٥٦
٣٨. الأعمال الكاملة ص ٣٥٠
٣٩. الأعمال الكاملة ص ٣٥١
٤٠. سلمية المطرود، جدران تلمس الصوت (قصص) عمان، ط ١، ١٩٨٦، ص ٢٩
٤١. جدران تلمس الصوت، ص ٤٠
٤٢. جدران تلمس الصوت، ص ٤٧
٤٣. بصمة الصوري: سفر الروري (قصص) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٨، ص ١٦
٤٤. سفر الروري، ص ٢٥
٤٥. سفر الروري، ص ٢٧
٤٦. سفر الروري، ص ٢٨
٤٧. سفر الروري، ص ٤٤



لم يكن ثمة مجد شخصي أو أدبي سابق يخطئ للمهاجرة ديراً خصيبة في أرض الاغتراب، لكنه الشرط الخاص الذي يستولد الإبداع الإنساني بين حثي معاناة الغربة القسرية والوطن المرجحاً من جهة، والفرص العديدة للاحتكاك والحوار مع الآخر وثقافة الآخر من جهة أخرى، فتتلاحق الجوائز والمنح وأوسمة التقدير في نتاج روائي لم يتجاوز نصوصاً أربعة أنجزت «هناك»، هي مزيج من ذكريات تحفر عميقاً في النفس، وتخيّل مشدود إلى ماضٍ قريب، حاضر أبداً، يخلّق عوالم سرديّة خصيبة، تقتني من فجائع تلوح بغير نهاية عنوانها: «الحرب الأهلية اللبنانية»، نصوصاً أربعة ليس إلا، كانت على التوالي: «حجر الضلع» (١٩٩٠م) «أهل الهوى» (١٩٩٢م) «حارث المياه» (١٩٩٨م)، ثم «سديني وحبيبي» (٢٠٠٤م).

هدى بركات في سرود المنفى . قراءة دلالية .

د. جهاد عطا نغيسة

توطئة:

يعاصر الزمن الخراب للحرب الأهلية اللبنانية حياة هدى بركات معلّمة اللغة الفرنسية المغفورة القادمة إلى بيروت من قمم «بشري»، في الشمال اللبناني، فتجزء في العام ١٩٨٩م، القليل من الأمتعة، والكثير من الذكريات المتخنة بالجراح، تلف نسخاً قليلة متبقية من عمل أدبي يتيم هو مجموعة قصصية أصدرتها في بيروت عام ١٩٨٥م، بعنوان «آثرات»، وربما

يضع صفحات من محفوظ روائي مشوش، سوف يُعاد النظر فيها قبل أن تستكمل وتنضج على نار الغربة، ثم تصدر بعد عام وتُلف بعنوان «حجر الضلع» (١٩٩٠م)، هناك.. في «باريس» حيث الوقت الآخر والمكان الآخر. وقبل هذه وتلك، تحمل «بركات» طفلين ما كان لهما أن يعيش زماً يجيش الطفولة ومعانيها كافة، في حرب لا ناقة لهما فيها ولا جمل، باحثة لهما عن مكان وزمان أقلّ جنوناً، بعيداً عن الوطن وأمكنة هلاكه، وأزمنت.

كانتات الزمن الخراب،

خليل في «حجر الضلع».. السارد المشخص غير المسمّى في «أهل الهوى».. وديع في «سديني وحبيبي».. كانتات بشرية هي أقرب إلى أن تكون مسوخاً مرعبة لطبقة أريكت أصابع خالقها، فنشرت إلى العالم بعلاج شائبة وعسيرة على الفهم.

ليست هي، بل الزمان، زمانها في لحظه التي خرجت على عقالها، فطاشت ضرباته ذات اليمين وذات الشمال، وكأنها ذلك الظما الأبدي إلى أنهار من دم أبناء بررة في وطن لا يتركون له وقتاً حتى لتضئد جراحه.. زمان خرج على تقويمه الشمسي فانتظمت موافقه على

هدى بركات



ترويعاً، ينقله قلم حي، يحمل في سرده
مسئلة حائرة لا يقر لها قرار، كأن مداده
منسول من خلجات القلوب المكلمة في
حرب الفناء والإفناء، وهو لا يكف عن
صوغ السؤال ثلث الآخر:

من أيقظ الفراثل الغافية من رميم
السنين؟

من نغم أوردة الوطن الجميل وشرابينه
وأحامله بالأسلاك الشائكة...؟

من يعقد صفقات الموت من خلف
ظهورنا؟ من يتلصق خلف قراراته
مصلارنا؟ من يعيث بهيفات أعمارنا
ومستقبل أطفالنا ؟

ولماذا يحصل كل هذا الذي يحصل ؟

هذه هي الحرب،

أن يفجر الشقيق الوحيد نفسه
وسط دورية عدوة، وأن تموت الشقيقة
الصغيرة برصاص جاني قناص، وأن
تصوت الشقيقة الأخرى ووليدها
برصاص ابن عم أمولي رفضته يوماً
إلا تقدم لخطبتها، فعاداً يبقى من
شاب متحمس نذر نفسه لقضايا الوطن
يُدعى محمد حداد، سوى طيف متداع
لإنسان يهيم مذهولاً في منقبح زمانه
الخوّن، ينشد موتاً واحداً مفهومًا على
الأقل، في عالم متلبس الماني يفيض
بميتاته المجانية، فيسقط في الثلج،
على ارتفاع ألف وسبعمئة متر عن
سطح عاصمة الكلام، بيروت، على بعد
مئة وعشرين كيلومتراً من رفاقه، ومن
خط التضامن (٧).

وهذا هو صوتي،

يقنّع صوت الحب في نداء هدى
بركات المبعدة عن الوطن بفعل جائحة
الحرب المافونية، فينشد طاقة لحكايات
لا تنضب عن زمن الكره العميم الذي
انتجته تلك الحرب، حرب راحت تتردى
من ورق توتها يوماً بعد آخر، وهي تقتال
الوطن بشرّاً وأرضها وسماها، وتقتال

يتقنّ صوت الحب في نداء هدى بركات المبعدة عن الوطن بفعل جائحة الحرب المافونية، فينشد طاقة لحكايات لا تنضب

حملته مرويته معها، بدلاً من الزوج
الضائع، أو المخطوف، أو المقتول،
وسائق «الميكرو» النزق، وآخرين كان
صخبهم منذ لحظات يصمّ الأذان،
استحالوا جميعاً كتلة بشرية مجبونة
بالقهم واللمم والدم والمظلم، هي كل
ما تبقى من راكبي «الميكرو»، الذي كان
مضطراً إلى تجاوز معبر لاج آمناً، لإثارة
لسلامة «موقرة» أخطأت الحساب.

وقتي بهي الطلعة، كأنه يوسف
الحسن، كان يرلدي كيمما القلق سروراً
وقميصاً أرزقني حائلين، وينتعل حذاء
رياضيا لا تشغل ثقوبه البأل أبداً، لأن
شبابه وحده كان يصنع جماله في
ليلة «فرح قلبه»، وهو يستعجل لحظة
اللقاء الوشيك، في ركن جانبي، من حي
مجاور.

لكن... يا الله، هل كان فعلاً ؟...
هل يمكن أن يكون فعلاً ؟... حتى قلب
حبيبتني... ؟

ما عاد بمقدور يوسف الجميل،
البسيط، المتدقق مثل ينبوع، أن يعرف أو
يسمع أو يبصر شفتين محذرتين تهمان
مصعوقيتين بالنطق، تبهثران حروف
النداء وتبهمثران، وقد أخسرتهما كما
أخسرته طلقة حاقدة، طلقة واحدة
ليس إلا، كرهت الشباب وأحلامه
وكرهت فتى «عشقته كل صبايا الحي،
لكنه لم يشق سواها».

شيء ما معال، أو مشابه، أو يفوقه

ساعات القصف والتجبر، وما بعدها،
أو قبلها، فاستولد الخيلة المبهمة أربعة
أعمال روائية لافتة، حسب صاحبها أن
تكون قد خلقت تفاصيلها من فيض ما
تزاحم من وقائع خرابته، التي عاشت
أو رأت أو سمعت أو قرأت.

«أين تذهب بكل ما رأينا و... سمعنا و...
عرفنا»؟ (١).

دالماً ببيروت.. حين أصل إلى
قلب بيروت أكون قد وصلت إلى قلب
العالم.

لم تقتل هدى بركات هذا لصعفي،
كما فعل «جويس» Joyce (١٨٨٢م-
١٩٤١م) يوماً، فيما يتصل بتركار «دبلن»
فضاءً كتابياً زمانياً لأعماله كافة :
«هائي دبلن».. «صورة الفنان شاباً»..
«عوليس».. «يقطع آل فينيغان»، لكن
كل ما ابتدعته لم ينادر بيروت وعذابات
بيروت في زمن خرابها العميم. حشود
من الصور المتلاحقة لدمار بيروت
المكان والزمان والبشر، تتلبس الخيلة
فتقبض بها سرودها الروائية عملاً بعد
آخر:

طلقات مقصودة أو طائشة . لا
فرق . تتفجر في قلب بشري كان يحث
الخطي، مستمجلاً زأداً يعمله للصنار:
كيساً صغيراً يطمّ بضع أرغفة ساخنة
وأشياء أخرى قليلة وضئيلة القيمة
حبست الأنفاس بانتظار لحظة وصولها،
غضب أيام كفاف لم جوع متلاحق، من
تبادل نصف مسمر لا وقت لديه لجوع
الصنار أو الكبار.

وسيارة «ميكرو» انطلقت أحشائها،
منتخمة على أجساد بشرية كانت
منذ لحظات تستعجل المسائق النزق
الذي يحار ما يفعله في زحام يوم
كانه الحشر، وقد انصب عليه جحيم
من نيران راعدة لا أحد يعرف من
أين، وسط صراخ الحامل التي أوشك
وضفها، أو تم . ربما . دون أن يتأكد
أحد، ضالراً ووليدها، والجبار الذي



تعي الطاقة غير المحدودة للفن على الإيحاء، ومراوغة المفزى خلف الظاهر والمعلن من الكلمات، رابحةً ببضاه مهورة بالحب لؤلؤ في سماء المعركة، أن كفى!

في حرب طلمان الذئاب التي تسير صفًا واحدًا، لا يتقدم فيه واحد على سواء، مخافة أن يفترسه الذي يليه (٤)، الحرب التي ياكل القوي فيها الضعيف، والمنتهب فيها الغافل، والمقيم فيها المهاجر، الحرب التي تنقلب فيها المعايير فيغدو المنحرف قائدًا، والمتناقض قديمًا، والقدوس داعية انتقام وثار، هي حرب هكذا شأنها، تطلق الكلمة المبدعة حاتم سلامها في غاب الشر الذي أظلم من عقله، علما تعلم بعضا من شطاي الوطن الذي لا يعرف أحد كيف يتشظى. ذلك أن صوت الكلمة المبدعة وسمل الخراب ورجع الخراب له وقع صراخ الضحايا ورجائها في معنتها، وهي تتصادى في ضمائرنا من جهات العالم الأربع كي تنفذ ما تبقى.

إذ كيف لوطن أن يكون وطنًا وهو يسمح شرايين قلبه بفنابل موقوتة تترقص ببراءة فريستها طفلًا أو امرأة أو شيخًا أو عاجزًا؟ كيف لوطن أن يكون وطنًا فيما يبيع أسطعته لقتاسة غدر تطبق على الأرواح لا حرق لديها بين عابر من «الشرقية»، أو عابر من «الغربية»؟ كيف لوطن أن يكون وطنًا فيما يمنح نفسه ومناه لخطوط التماس والخنادق والمعابر التي لا تتج لأحد أن يعبر؟ أو هل يكون وطنًا هذا الذي يدفع أفتى شجائهم وأكثرهم صلابة من ساحات الشهادة الحقيقية إلى أزقة الشهادة مسبقة الدفع، الشهادة المتلفزة، شهادة شرائط الفيديو، وعروضها العابرة أمام البصر والذاكرة، شهادة «فراخ القداسة الصغار». كما يسميهم نص بركات الروائي «أهل الهوى» الذين تقسمهم مكاتب الأوطان الصغيرة... هؤلاء الذين أنسبهم مهماتهم واستبدلوا أجسادهم الفتية بلطف الأبتينات (٥)،

تستعيد «بركات» عملاً روائياً بعد آخر حكايات تلك الحرب الموحجة، كأنها تستمد من سردها طاقة لمواجهة احتمال تجدها

اللحظة ورجلها الذي لا يجارى، وأية قوة متولوية على رأسها تلك التي تستولد مادة لحظتها من كائنات تلكات على عتبات الرجولة طويلاً، أمثال «خليل»؟ في زمن تليس فيه الأشياء ملامح نقائضها، زمن يملك قرار القول والفعل فيه تظائر خليل، يستحيل الوطن غائباً يستبدّه أشباه الرجال وأشباه البشر، ناص تصوغ أفعالهم سلسلة نقائضهم واتكساراتهم ومقد تقصصهم وهزائهم، فيصوغون من الكراهية وحدها ملامح وطن آخر يسمدهم سقمه وتشتيمه مآفاته، كراهية تبتكر حروب فتنتها الدينية والمذهبية والعشائرية... وتبتكر رجائها، وسادتها، ودعاتها، والناطقين باسمها:

«الكراهية الكراهية.

الكراهية أمي التي تحبني.

الكراهية لأتقصص جيداً.

الكراهية لتسري الحياة في عروقي.

الازمها.... الازمها كما ينبغي أن تلازمي الحياة.

إننا نعرف الآن أن ما من خيار: أن تحب نفسك يعني أن تكره الآخرين» (٣).

أن تسمد «بركات» زمناً يتنضح بالكراهية، زمناً يستنقب الناس فيه هيل الكلاب، وأن تسمد معه كثيراً من الوقائع التي أنتجها، فهذا يعني بلغة

معه كل القيم والمعاني النبيلة للوطنية والمواطنة، التي أرضعها لأبنائه منذ علمهم كيف يفكون حروف الكلمات.

هكذا تتلاحق حكايات الحرب ومناشئ شخصياتها، ترسلها «شهرزاد» المهاجرة، أشبه ما تكون بذهاب استغاثة يعبر الحدود، يناشد من يُعَدُّ فرق الحرب وصنّاع قراراتها أن يمتدحوا بكل ما مضى، وهو يشهر في وجوههم صور فيجائنها مخضبة بنفث من أكباد ضحاياها الذين مضوا إلى غير رجعة، دون أن يعرفوا لماذا.

تستعيد «بركات» عملاً روائياً بعد آخر حكايات تلك الحرب الموحجة، كأنها تستمد من سردها طاقة لمواجهة احتمال تجدها، لكان الحكايات نفسها تندو تاملًا أو تلاويز تدفع بها شرًا مقبها لا يزال يترصص على هذا النحو أو ذاك، فزعمه الموالية.

في هذه السرد الروائية، التي تسترجع حكايات الزمن الخراب، تنوالى الصور الشائبة لوقائع وشخصيات ومفاهيم وخطابات ينشر منها العقل والضمير في الزمن السوري، ولأ، فكيف لـ «خليل»، الضئيل ذي الساقين القصيرتين، والكفنين الضيقتين، والأحلام الجوّضة الذي تفتتح به «بركات» سردها، في أولى رواياتها «حجر الضمعة»، أن يستحيل ذلك المقتضب المسور الذي ينقش من سنوات ضعفه وشألكته وهامشيته، فينقصب أزمة تستجبر به غير بعيد عن سرير صغيرها؟ قبل أن يعيد أمره بطردها من المنزل الذي لم يكن يوماً ملكاً له؟ كيف لخليل الضئيل، القليل، المبلى بمشقه التي تويضاً من نقص في بنية جسده ونفسه، أن يندو أحد رجال تلك الحرب الملقزة، مدبجاً بالمراقطين وقدرات القتل والشهب، وشاريين مهيبين، ونظارة شمسية سوداء، وسترة جلدية مؤهت ضئيق متكيه فيمنعتهما عرضاً طارئاً لم يملكها يوماً، كيف له أن يندو سيّد



هدى بركات

سيرة وحبيبي



تجسي بغير صدى، كأنها صرخة
ضائعة في بؤرة. لأن منطق المشي في
الكتابة يغابر منطق المشي في الحياة
أحياناً؛ إذ يريك القول الصريح دلالة
الكلمات وقوة نفاذها فتبتدر قبل
ملامسة مشاعر قارئها. ولذا فإن
مشهوراته الجرح اللباني، التي لا
تكف عن سرد حكايات دمارها المقيم
لشعيرار زمانها المسترخي على بساط
غفوة الكسول، لا تمل من استعادة
روح الحكاية نفسها عن وطن فقد
صوابه، وبين تضاعيف حكاياتها
تبطل قولها الضمير؛ لماذا حصل
كل هذا؟ وكيف لنا أن نمنع عودة ما
حصل...؟

تلتصحات ومسوخ

تتبدل الشخصيات والوقائع، في
الأعمال الروائية الأربعة، لكنها لا
تتغير كثيراً، لكان قوة الشرط الشائنة
هي تخليق شخصياته، تفوق قدرة
الشخصية الإنسانية على الوجود
بوصفها شخصية من لحم ودم وروح
وأرادة؛ إذ لتلاحم تحولاتها بين نص
وأخر، أقمعة شائقة ولبنة على نحو
تميز مع عن تمويه الحضور المتكرر
لها، بوصفها خياراً محاصراً في
احتمائي وجود لا ثالث لهما؛ أن تكون
الذنب أو فريسته، أو ألا تكون أبداً.

هكذا الزمن الخراب يستلبنا حقاً أن
نكون كما يجدر بنا أن نكون بوصفنا
بشراً، فنكون ما يريد لنا أن نكونه.

لا شيء يمكن الاعتماد به بمايز
«وديع» في «سيرة وحبيبي» عن «خليل»
في «حجر الضحك»، فكلهما تاريخ من
خضاء قاهر، وتاريخ من بقطة رجولية
قاتلة، وبين عطالة الأول، والانفجار
الهديدي للثاني يضع الرجاء، ذلك
أن للزمن الخراب سحره وصخب
قهقهاته وهو يمسح ويمسح الناس
على مقاس خرائطه؛ فوديع المسكون
يقعد نفسه، التي تمتد من الجسد

ديني للسلام والمحبة، إلى رمز للانتقام
والحق لإضرام نيران الفتنة وتاجيح
لهيبها، شأن «حنه» «يسوس» الحرب
الجديدة، القديسة التي تستهض باسم
الغيرة الدينية سمار الفرائز المنسية،
فتهدر كل معاني قداسها وطقوسها
وأعرافها وهي تستقطر الدم قانياً
من زيت القداسة الراضح من صورة
الغبراء، سيدة السماحة والعفو (أ) ؟

هذابة الإيهام

يستطيع الكلاب الروائي أن يقول
كلمته صريحة لو أراد، لكن الكلمة
الصريحة هي عرف الإبداع الروائي

هكذا الزمن
الخراب يستلبنا حقاً
أن نكون كما يجدر
بنا أن نكون بوصفنا
بشراً، فنكون ما
يريد لنا أن نكونه

الشهادة التي يتسابق إلى تصنيع
أبطالها، وتكديس صفوف سورهم
هوق الجدران وواجهات المحال
ولوحات الإعلان، ساسة مهووسون
بريق أرصدهم وأرصدة أحزابهم،
أو جماعاتهم، أو شللهم، من الأرواح
الفادية؛

«يقطع كل البرامج ليظهر علينا.
حين يملئ علينا رسالته يكون قد
ضادنا، ينظر إلى صورته على
شريط الفيديو معنا. روحه الطاهرة
القديسة تشاهد معنا جسده. تكاد
نتلفت حولنا وهو يملئ رسالته التي
كتبها بنفسه والتي يقول فيها: إننا في
الوقت الذي ننظر إليه ونسمعه يكون
هو قد ذهب، حتى صرنا نعرف من

ملته الأولى علينا، في التسجيل المسيء
والصورة المختلة الألوان، بأنه هو أحد
قديسي الفيديو، الذين لا يرتجفون إلا
على شاشاتنا أمام كاميراتهم الصغيرة
بتقنياتها البدائية التي لا تقيم للشكل
وزناً (٧).

هل يوجد ما هو أشد قبحاً في
الزمن الذي تؤرخه «بركات» وترويه
وتعيد تخليق مفرداته ووقائمه، من
تحول الشهيد إلى عُملة في بورصة
الريح والخسارة تتسابق إليها الفرق
المتنازعة؟

وهل يوجد ما هو أشد هولاً في
الزمن الذي تؤرخه «بركات»، أو في
أي زمن آخر، من أم لا يتيح لها زحام
الهروب من جنون القصف أن تلتقط
رضيعها الذي سقط منها، فيما هي
تحضر نفسها مع عشرات الفارين في
حافلة مستعجلة، فتترك هناك حيث
سقط منها تماماً، مصعوفة وعاجزة
إلا عن المصراخ، تتركه هناك حيث
سقط منها، حياً، ونابضاً، يخلج يده
صدرها الذي كان، قبل أن يشرح صدره
لموته الأكيذ... (٧)؟

أم هل يوجد ما هو أشد هولاً في
ذلك الزمن العجاف من تحول رمز

والحييب، أو بين هوس السَّحَاب وهو العاشق.

على الرغم من كل المفردات التي تنزق بعمق الرسالة إلى مساحات كثيرة مضنية في «أهل الهوى» على نحو خاص، فإن إعادة «الانزياح» الحاصل فيها إلى موقعه الصحيح كفيل بكشف خطاب المرمل ومغزاه، وجلال الملتبس في رسالته، التي لا تخرج في النهاية عن المكاشفة بوقائع زمن الخراب الذي يلج به المرمد على اختلاف محكياته.

زمن تخيلي ينتج تفاصيله من رحم المعيش والمعاني والجامع بشرويه كأيوماً لا يريم، ولذا هذلاته قد تُشكّل على القارئ أحياناً، إذ يبدو وكأنه يصادر سلفاً على كل أفاق يتراءى قادراً على فتح نافذة، أو كوة أمل في خلاص حقيقي، لكن المعنى المنضّر في النص، كل كل نص بوصفه هنا، يحيل القول في تشابه مفرداته وتناظرها وتكاملها على مساحة الخطاب الروائي متقدم المتناوبين مقولة تتفتح مغزى واحداً، إنسانياً ووطنياً ونبيلاً بما فيه الكفاية، يتجدد مع كل حدث جديد تنتجه سرود «بركات»، مادامت الحرب لا تزال تترصد فرصتها المواتية للانقضاض من جديد. مغزى يفطر إرادة لكل ما جاءت به هذه الحرب، وما يمكن أن تجيء به نُذُر في الغيب تتسرّع هنا وهناك، تتوحد بما هو أشد هولاً بكثير.

ضلالة الانزياح وعدالة الضحية،

أن تكون ضد الحرب ومنطقها، فهذا يعني أن تكون «لاؤك» قوية وقاطعة في وجه دعايتها ومروجيها من أية جهة جاوراً؛ أي: ألا تتحاذ إلى فريق دون آخر، لأن انحيازك هو مفتاح كل الممارك اللاحقة وزناد شروها وشراراتها، مهما ادعت من عدالة انحيازك؛ إذ ما من فريق يرى نفسه خارج صواب رأي، وضرورة سيادة مطالبه وشروطه قبل سواه، أو دون سواه.

فالحكي كله ليس سوى نسج سارد رهين لوثته العقلية؛ ومن ثم فمن الأرجح أن يكون محض استهامات مريضة ليس إلا؛

«ريما لم أقتلها، أشك عميقاً بأنني أمسكت رأسها ورحمت أضربته على الحجارة حتى شخ وماتت. أشك في قدرة جسمي على هذا، وأضمر منه. لم تكن هناك حين مشكّت في الوعر ووجدني الشايان اللذان اختطفاني إلى المنطقة الغربية. لم تكن هناك ليس بسبب أنها صعدت إلى السماء، بل ربما لأنني لم أقتل أحداً» (٩) ..

على الرغم من ذلك، فالعبرة حاضرة في دلالة الإيحاءات الماثلة في موضوع المرمد نفسه، سواء أكان استهتاماً لسارد مريض العقل أم فعلاً متحققاً، فالقتل الذي يمارسه الحب، القتل الوحشي، الذي ينفي في وحشيته أي تفسير صوفي لدلالته، هو في أحد وجوه فعل تشدد الذات، وتسمى إليه، بوصفه نيةً وعمداً يستوجب مسؤوليتها الأدبية، حتى حين تتعبر فيه من مسؤوليتها القانونية.

إنه مرة إثر أخرى، الشرط الخاص للحرب الخاصة، التي تزيي بكل المعاني المهود للحب والمحبين، فتسلخ الحب بنية القتل العمد المبيت أولاً، ويكامل النية على إنجازها بوحشية لا تعرف الرحمة ذاتها، الشرط الذي تقلب فيه المعايير فتُهدر المسافة بين القاتل

ذي التركيب شبه الأنثوي، الحرون على عتبة رجولة لا تجيء، وديع الذي يمشق ويمسحني أن يكون أبناً لرجل يحمل كي يعيش ويعيش عائلته بكرامة تليق بالأسوياء من البشر، وديع الذي يقهر جسده الحرون بتحوّلات قسرية نحو كل ما يؤكد حضوراً مغايراً في عالم لم يكن يعترف به، والذي يندو بين عشية وضحاها سيد لحظته، مستمراً دهاء شيطانياً، ووصولية يادُ لها أن تتسلق جثث الآخرين، هو نفسه «خليل» المنسي خلف ضالة جسد مخبئ وعشق مثلي يبدل موضوعه، لكنه لا يبدل هواه، «خليل» الذي يستنهض رجولة القتل والاختصاص والفحش التي تكتشف موضوعها في أضمت كائن وضمت المصادفات في طريقه، كي يكون جديراً بقيامته المبتغاة أو بولائه الجديدة... فاي زمن عصائبي هذا الذي يكرر ملقوس عقمه وفحشه ويتكرر؟ ..

أحب الهالك للهالك

في «أهل الهوى» محصلة البهوج المحاصر بالمسح الذي أنتجته، أو أجهضه. وما من كبير فرق بين الحائرين زمن الحرب، يندو الاستهتام ووطانة القول والتباس دلالته بديلاً من لغة تشدد المعنى وتوصيله، حيث فعل القتل يخلط بلقيضه في أعماق القاتل، أو ما يُفترض أنه قاتل... حتى الوجود الحقيقي للقتيلة يندو ملتبماً بانتفاء وجود قتيلة أساساً، أو جبهة يتوحد فيها فعل الحب وفعل القتل.

في «أهل الهوى»، نحن أمام مريض نفسي يتذكر، لكن ما هو الحقيقي، وما هو المتوهم من هذه الذكريات؟ ذلك ما لا يفضل فيه الخطاب السردى، لأن الحب الذي أنتجته حرب غير مفهوم، يصعب أن يكون مفهوماً. ومن هنا فإن سطور الخلاف الأخير تبدو مركبة للدارس المدقق؛ ذلك أنها نقض الطرف عن المساحة المتنازعة بين الحقيقة والوهم في كل ما يجيء به هذا النص،

حياد «بركات» ليس حياداً سالباً ينفي قدرة التمييز لديها؛ فهي في حيادها تعلن انحيازاً خاصاً يمتح حيادها فعاليتها

وإذ تداب «بركات» بغير كلل على المكاشفة بهذه الإعاقة الوطنية، فهي تحفر يداها لتكشف عن الصدور المستتر في الأشياء، لتعري جوانب نفعية خاصة في تعجير الفتلة أو تسميها يسمى سادة الحرب إلى تسميتها وتسميها:

«يهبون لم يقصصون لمننا من إغفال بضاعتنا. كل ذلك محسوب، هذه حرب للنهب، لهمت حرب رجال، كان يقول عبد الكريم غاضباً، هذه مؤامرة، مخطط جهنمي، سجد كل محالهم غارغة ومحالنا محروقة منهوية.» (١٠).

في «حارث المياه» ثالثة رواياتها، تعان «بركات» خراباً آخر مضى بالملكة وملاحها، لكنه أبقي على شيء من يقين، أو وهم يقين في نفوس الناس، هي حالة هروب إلى حيث الجمال، وهم الخلاص الوحيد المتبقي لـ «الحاج» نقولاً لتاجر الأفضة، وسط خراب زمانه. فهل يمكن الدكون إلى عالم من حري، عالم يُسعى لاستمادة أزمنة جميلة مفتقدة، هي سلاح المكتوي بفتح زمانه و حرائقه؟

صباحاً يحاول «الحاج» نقولاً وقد عثر على لفائف حريه وأقمشته الأصيلية، سلمية في الحجره السفلية من متجره المحترق المدسّر أن يواجه، بتشييد وتحصين مملكة جماله الخاصة من هذه الصراشر وسواها من أصائل الأفضة التي تشع الجمال والرخاء والطمانينة في النفس، دماراً زمن القبح التماسج مع شيوخ جهائن الأفضة الرخيصة المصارقة: «الدبولين» والتركال، والأطلس، ومشلها، من الخلاط التي صاغها نزعوا بشري شائه إلى جمع ما فرقّه الله.

هكذا تسمع رواية «حارث المياه» إلى استمادة زمن جميل يستقي به «الحاج» نقولاً سليل مفاهيم مهدورة لتلافة بائع الأفضة بالأصالة والجمال وتلاهم

ما تفعله «بركات» بغير كلل، وهي تلاحق وقائع زمن الدمار الوطني المميم وتجلياته في رواياتها الأربع هو أنها ترفض الانحياز إلى أي من فرق الصراع وأحزابه، ترفض أن تكون عنلة راضية في آلة الحرب التي تدبها، لذا فهي تعري الحرب، ورجالاتها وقراراتهم وممارساتهم وطبائهم وانتماءاتهم، والقوى الداخلية والخارجية التي تصف وراهم، أو تدفع بهم إليها. تعريها في اختيار لا رجعة عنه: أن لا انحياز. هكذا تكشف الحرب الأجيولة بغير رشوش أو أوسام، حرياً هي الشّر كله مهما ارتفعت في سماتها من شمارات مضللة، ولذا فإن كل من ألقى أو يلقي حطية أو عود تشاب، في موقف نارها أو رماده، هو شريك في مأساة تدمير الوطن ومعناه.

لكن حياد «بركات» ليس حياداً سالباً ينفي قدرة التمييز لديها؛ فهي في حيادها تعلن انحيازاً خاصاً يمتح حيادها فعاليتها، هو انحيازها إلى ضحايا الحرب على اختلاف انتماءاتهم. حتى أولئك الشهداء المتفوّزين صناع الوعي الزائف، الذين لستمرل في إزاحة النقاب عن أوهام الشهادة في موتهم، هي كل من «حجر الضحكة» وأهل الهوى، هم ليسوا سوى أحد تجليات هؤلاء الضحايا، تجل ضلته نمبة دوجمانية حجبت غاياتها قدعت بهم إلى موت لامع ملوّن، أوهمتهم ببريق الشهادة التي تنظرمهم فيه. وما كان للشهادة أن تكون كذلك يوماً، إذ كيف يكون قتل النفس التي حرّم الله استشهاداً في عرف الرب أو عباداً؟

خيارات الدروب السودودة:

تتجاذب البشر في شروط الحرب الأهلية الجائرة خيارات تبدو وكأنها تتأزج في حجب أفق الخلاص الحقيقي، إذ يكون عليهم إما قبول منطقتها والتخلي معه عن كل المايير

مسيرة
جيبية



في خاتمة مغامرة؛ فوديع الذي يبدو وكأنه استعادة تخيلية لخليل؛ في عقد نصه بسبب خلل كدوري ما في البنية الجسدية.. وعجزه العضوي في زمن الفعل أحادي اللون المستقطب بين حذي النشأ أو الفريسة.. وعمله الجراحي الذي يعجز جسده من ركام تأسفاته المزمنة.. وولادته الجهنمية في استنسابه اللاحق؛ أي اعتاقه لفة الحرب القائمة والوصول إلى موقع قيادي في فرق القتل والتخريب والاغتصاب فيها.. إلخ.. ودع هذا، يخرجه في خاتمة مساره على السكة التي أسماها للسبر عليها. المسكة التي أطمأن إليها سلفه خليل تماماً. فقد أفل السرد في «حجر الضعك» على ولادة خليل الجديدة قاتلاً ومقتضياً؛ أي أبناً نجيباً لزمن شرائع القبا، لكن خاتمة «سدي وحببي» عادت بولادة وديع المائلة إلى الزمن الأول الذي غادر؛ إذ استعاد حقيقته؛ أو صوته الأولي، بعد هربه من بهروت إلى «قهرص» بعد أن بلغه أنَّ ثمة من يعد لأغتياله في بهروت؛ استدارة جسده؛ أي مظهره الأنثوي الذي طالما نقر منه وسمى إلى الخروج عليه.. ضمفه وخوفه في نوبات رعب وحمى هاجمته منذ كان على ظهر السفينة التي نقلته إلى «قهرص»، بقدر ما هاجمته بعد وصوله إليها، وبخاصة في علاقته بمدير الشركة القرصي الأول في «ليماسول» حتى بعد موته.. إحصامه الدوني بالتبعية إلى الأوفياء، إلى من هم في الأعلى؛ إذ توهَّم أن المدير القرصي البديل للشركة رجل قوي يستطيع أن يكون له «السيد والحببي»، قبل أن يتكفلف له حجم الخديعة في كل ذلك؛ حين يتهم آخرى بوضوح تام مرة واحدة ضعف هذا البديل ودونته وقبوله للذل والإهانة باستسلام مطلق.. واستعد. وهو الأهم في سياق ارتداده إلى زمنه الأول. حيناً وشوقاً جازفين إلى صديق الطفولة أيوب، الذي كان يمثل في جوانبه كافة (الفقر، الطبيعة، النقاء، الاستقامة) النجابة التي خرج عليها جملة وتوصيلاً.

التشوه الحاصل في زمن الحرب يمسح بأصابعه المتقرحة وعدواها شديدة التفتاد الملامح الجميلة للبشر الأسوياء، فيستمر التشوه ودخالهم ويغلبهم على أمرهم

فيما هو يدهن رأسه بتريزة التمام في أعماق مهالكه، أو يحاول مساراً شخصياً حراً وطليقاً داخل أسلاك الوطن الشائكة. وبذلك فإن مشروع «الحاج نقولا» في خلاص شخصي وهو يتعمص بأسوار مملكة الجمال التي أحكم تشييدها لنفسه أو حول نفسه، مبتغياً منجاة الفردية، على الرغم من الشروط العام الذي لا يمنع خلاصاً فردياً لأحد، يستحيل شريطة قاتلة، ويستحيل صاحبه ملتأناً آخر، ليس من كبير فرق بينه وبين السارد المشخص غير المسمى في «أهل الهوى»، ومن ثم، وبدلالة المقز في الفن، فإن الفارق الذي يتلحاح في البداية شامعاً بين «الحاج نقولا» في «حارث المياه» وأبطال الروايات الثلاث الأخرى لـ «بركات»، يُختزل تماماً في خاتمة المطاف إلى وجوه تماثل واتفاق كثيرة مهما طفا على السطح من وجوهه.

أوهام التحول وتراجيديا النهاية،

في رابعة أعمالها «سدي وحببي»، يستدير السرد على نفسه، فتلتف خاتمة الروايات على أولها في دلالة جديدة تغاير تلك التي احتفت بها روايتها الأولى «حجر الضعك»، فإذا ما كان «خليل» في «حجر الضعك»، قد حقق ولادته ونصره الجديد، بانتمائه النهائي إلى زمن الكره وتحوله قاتلاً ومقتضياً نموذجياً لا يرق له جفن، فإن «وديع» في مساره المشابه، يسجل هزيمة هذه الولادة وأفتتها المسدود

الجسد والروح، على خراب زمن آخر يحاصره بقيم شائنة أنتجت حرب ضلت فيها كل القيم وطمش صوابها. لكن كل شيء يبدو عيباً؛ هَمَّ صنع ذلك الزمن الجميل قد مضى إلى غير رجعة، حتى «شمسة الرجع المتبقي لأصالة الأشياء، الأثرية التي لهج العمر بمشقاها، هاهي تضي أيضاً في لحظة اكتمالها إلى غير رجعة، فما يتبقى على مد النظر والذاكرة سوى مسرح خاو إلا من اسمت فلاة تمتد بغير نهاية، مزروعة بمشترات الآلاف من الكراسي الفارغة، أمام بحر من سديم أو سراب، ولا أحد سوى بطلنا المستوح مثل قطة غادرها سربها، يفكر في وحشة خبيثته ووحشته كيف سيرحت الماء من جديد:

«بين وقت وآخر كانت عيناي المنبهرتان تريايتي صفعه رقيقة من الماء تمر كامل هذه الفلاة الباطونية فأرى السماء وهما أيلول البهي متفكسا، وبين لي، هكذا، أن أقوم وأركض في كل الاتجاهات، أن أحرلها حرثاً. ثم أقول لنفسي علام أعود إلى ذلك، ألم أقض حياتي كلها أحرث الماء؟

اليس هذا ما فعلناه دوماً يا أبي؟» (١١).

مرير بغير شك أن تكتشف بعد هوات الألوان أن كل سميع وعششق وجهك للحفاظ على الأصالة والحق والخير والجمال وكل القيم النبيلة في الحياة، لم يكن سوى حرث مستحيل في الماء.

لكن التشوه الحاصل في زمن الحرب يمسح بأصابعه المتقرحة وعدواها شديدة التفتاد الملامح الجميلة للبشر الأسوياء، فيستمر التشوه ودخالهم ويغلبهم على أمرهم. كأنه قد «عُلم» القبح والفساد الرديئة، أن تلرد أبداً «عُلمة» الجمال والقيم الأصيلة...

في «حارث المياه»، يواجها عقم الخيارات التي يحصب فيها صاحبها أنه قد غدا بمنجاة من الدمار الحاصل،



ويقول وديع المرتد إلى إنسانيته، بعد فوات الأوان، هي أزمة ارتداده وانسداد الدروب في وجهه:

«أبيكي، أبيكي من حرقه قلبي شوقاً لأيوب، كم اشتاق أيوب، يا إلهي، لا أريد شيئاً من هذا العالم سوى أن أرى وجهه».

أيوبوبب أناديه... أبيكي بالصوت المسموع وأسأله: أين طابقت يا أيوب، أين أقدامنا وأزقتنا. أين أنت، ومع من ترأني ألقب بعد اليوم، ومن يرافقني، يهينني يا أيوب مساءً إلى البيت... من يجزني يدي إلى البيت حين سيهبط الليل الذي سيهبط كل ليل (١٤).

في هذه الاستدارة/ العلامة، تكون بركات هذ أمسكت طرف خيط الإجابة، ولم تكف بإثارة الأسئلة المركبة، طرماً هو البداية لوضع الأجوبة في نظامها الصحيح، ينس على أن الركوب إلى التحول الشائكة في الزمن الشائكة، هو إدراك خاطئ في جملة، للمال الحقيقي للأشياء؛ فما يجيء بغير وجه حق، يذهب جنماً ولا يمسك في الأرض، إنه تحول موقوف وعابر، لا بد أن يعود بنا، إذ تستمد الأشياء حقائقها، إلى مواقنا الأولى، لكن هل تقع حينها تلك المودة أصحابها؟ هذا هو السؤال الذي تقو استدارة وديع معه إشكالية جديدة لا يسهل الخوض في نتيجتها، لأن المصافاة بين خطاب الفن وخطاب الفكر كبيرة لا تقبل الاختزال إلى بضع ديمات، بسيطة كما لفنت هذه القراءة فيما تقدم، خالفن الذي يتحدد بمق أسئلته وجديتها، يثير السؤال ويحرض الجواب، لكنه لا ينتزع حق أحد فيه، على اختلاف قرائه ومشاريعهم وتوضعاتهم.

في هذه الاستدارة الختامية لوديع الفرد الذي أخفق في تحوله، وأخفق في إنجاز ارتداده على هذا التحول، تكمن دلالة موازية، ربما تتجاوز في مغزاها حدود المعطى السردى بكثير؛ فهل يكون ارتداد الوطن إلى رشده وقد

مهما أوهمنّا الشرمد الخاص للحرب بهذه الإمكانية. بذلك فقد يكون مفهوماً أن تستنسخ «بركات» في وديع، خيلاً وجملة وتحولاته، كي تكشف في النهاية للصير المغاير الذي ينتظره، هو أو وديع، أو كل نظراتهما من أصحاب الودالات المقلوبة، في الحرب التي انقلب فيها الوطن ومعانيه رأساً على عقب. وبذلك أيضاً، تغلق لغة التحول على نفسها، وترتد هذه الودالات إلى عماء رحمتها الأولى أو سديميتها.

يجسد وديع إذن، التحول الذي جسده خليل، ويجسد انكفاء هذا التحول وعيته في آن. وشقان ما بين صوت وديع في انقلابه، وصوته في ارتداده:

يقول وديع في انقلابه الغابي في استهتام سادي:

«أرتوي ملطقة طفلة، وأنتشع بقوتي وجمال جسمي، أشعر برفان عارم وأنا أنقل نظري بين الجثث، لا أشعر بأي تمب أو وهن أو صجر، والطريق لا تزال تمتد إلى الألف، والناس لا تزال تخرج من البيوت الصغيرة... يخرجون كأنهم يملكون رحمة قلبي، فقط لحظة هلع قصيرة تخرج كبرق خفيف من عيونهم قبل أن أطلق الرصاصة. وموسيقى ريانة صاخبة تملأ المكان. موسيقى ريانة نازلة من قبة السماء تنزل علي، كأنها تباركني وأنا أريهم واحداً واحداً...» (١٣).

المصافاة بين خطاب الفن وخطاب الفكر كبيرة لا تقبل الاختزال إلى بضع «ديمات» بسيطة

إن هروب وديع المتكرر، من بيروت إلى «لارنكا»، ومن «لارنكا» إلى «ليماسول»، ومن «ليماسول» إلى بلد مجهول تترك الرواية استنتاجه للقرآن، ليؤكد ارتداده التام عن تحوله: أي أنشئت بعد استنثائه، على العكس من مآل «خليل» في خاتمة «حجر الضحك» الذي يحقق تحوله النهائي فيها بغير ندم أو تردد، وهو يتنفس بغير رحمة على فريسته الضعيفة، الجارة الأمل التي سبق أن استجارت به فأجارها، في فعل اغتصاب وحشي، يستعيد نص «حجر الضحك» دلالة البلبلة في معادل سردى آخر لاحق، حين يركل خليل بوحشية مماثلة لله الذي سبق أن عطف عليه وأواء، قبل أن يكتمل المشهد بتمصص التام بشخصية وفعل رجال الخراب وسامسته (السيارة... المرافق... الشراريان... النظارة الشمسية... الجاكيت الجلدية ومنكبها العريضان... إلخ).

وإذا ما كانت «سديني وحيبيبي» رابعة روايات «بركات» وأخرى ما مصدر منها، قد جاءت بعد أربعة عشر عاماً من «حجر الضحك»، فإن قراءة دلالية للصلة بين مغزى كل من الروايتين، تدفع إلى الاعتقاد، أن هذه الرواية قد جاءت كي تكمل ما بدأه الأولى؛ أي أن تكشف مصير التحول السليبي، أو الولادة المقلوبة، وفقاً لتعبير د. فيصل دراج (١٣)، التي يحققها بعض الناس في زمن انقلاب المبادئ، وانقلاب سلم القيم الإنسانية. وأن رواية أخرى لاحقة عن الحرب وتحولاتها لن تكون مطروحة على لائحة الإبداع الروائي القادم ل «بركات». بل إن خاتمة هذه الرواية تشجع على تقدير الاشتغال الرباعي التكاملي لتوصوها الروائية، الذي تبدو بالتحول المفاوق في زمن الحرب، وتنتهي بإقرار عبث هذا التحول واستعالتة، إقراراً تراجمياً يستحيل صاحبه في مصيره الفاضل وجملة معاناته قبله شاهد دمار ذاتي، قبل أن يكون جواباً مبدئياً نافياً لإمكانيته،

سديني وحيبيبي

أمعن في زمن خرابه، فعلاً مفقوداً تقلّ معه الفرس المتاحة لإنقاذ ما يجب إنقاذه، شأن ارتداد وديع في خاتمة «سيفي وحبيبي»؟

إنه السؤال الصعب في الزمن الصعب.

بهذا السؤال الذي توجي به خاتمة رباعية الحرب، إن صُحّ التقدير باشتغال النصوص الأريمية وتكاملها بوصفها رباعية التي صدرت أجزاءها خلال أريمة عشر عاماً، تكون «بركات» الكتابة اللبنانية الوحيدة التي قدّمت مشروعاً روئياً متكاملًا لا عملاً واحداً، ينظم رؤيتها إلى الحرب الأهلية، في منظور متماسك، يقوم على مبادئ وقائمه، لاستخلاص العبرة منها، منظور يقوم على الثقة بالتاريخ والمستقبل ومساك الأشياء العادل، لكنه لا يستسلم لمعالجة اليقين الناجز، بل يمرّ ويصاهر باحتمالات انصراف مسار التاريخ، وانحراف مآلاته، عبر تعرية واحدة من أشدّ حقب انحرافاته سوءاً.

بحرفية عالية، وبإداء خاص جداً مهوّته نكهة غير مسبوقة، تقاملت وتآكفت فيها «مساكنات» (نظائر) ممرية وجمالية تنتمي إلى حقول ومصائد عديدة متباينة، فلما التفت إليها «التخهيل» العربي، أنجزت «بركات» خطابها الوطني والإنساني العميق، فيما كانت تنجز خطابها الروائي متعدد التجليات، التي لم تكف فيه عن كشف شروخ الحرب الرجعية، التي استباحات الوطن في أنبل مبادئه، فصيرته محرفة ومنفى تتفكك فيها كل لحمة للوحدة والتآلف والميثاق الكريم المشترك.

لم يكن في صوتها أية رنة نذب أو تهاك على ما حصل، بل كان مكاشفة جريئة قادرة في بعض مفارقاتها على انتزاع ابتساماتنا، على الرغم من الحكمة الشديدة الجالمة فوق صورتها.

صحيح أن أحداً لا يمكن أن يمتلك يوماً «كانديد» بطل «فولتير»

(١٦٩٤-١٧٧٨م)، هيتوسم خيراً خلف أشنع الشروخ والمصائب (١٥)، لكنّ هنأ يشدّ فعلاً وتأثيراً يضع نصب الحرب الأهلية والذاكرة حدثاً يحجم الحرب الأهلية اللبنانية وجملة نتائجها وترجيعاتها . الوطنية أولاً، سبيلو شديد البهوت، وضليل القهمة والتأثير، حين يكتفي بالمحظور الخاص ليدعه في رفض الحرب؛ ذلك أن على المبدع الروائي دائماً أن يكتشف معادلاته التخيلية التي تتجاوز رؤيته الشخصية وتقضي عنها، في مشاهد وأحداث وحوارات وشخصيات تستلعب أن تقبض على الأعرق والأبلغ في موضوعه.

أن تحكي عن الجرح، لا يعني أن تجرح نفسك، بل أن تعرف كيف ومن أين يمكن لك أن ترى الجرحي، على اختلاف تلاوينهم وانتماءهم رؤيته أكثر وضوحاً وأمانة ودقة.

ربما هذا ما فعلته «بركات» المهاجرة

التي استطاعت أن تنظر جيداً، من وهي أعماق مجرّتها كي تبشر وتروي بحرارة وموضوعية في آن. ومع أنها قد عرفت كيف تتحفظ لنفسها في الغالب مما ترويه بموقع «الصادر العلم غير المشخص»، الذي يتوارى بجنته ويكل ملامحه الخاصة خلف حقوق مادته السردية وجملة استحقاقاتها، وتلك هي إحدى مآثر تجربتها الروائية، التي غرّدت فيها خارج سرب السرد الأنثوي السرد في الحقيقة الأخيرة، فقد كان بوسنا دائماً، ونحن نأمل منجزها الروائي في أعمالها الأربعة أن نقف على حقيقة نائلها المتحرّق اللاهف المضمر، لإنقاذ ما تبقى، وتجنّب وطن، مندفع إلى أيدي الحنود، هول انتكاسة جديدة ما تفكّ ظلال شرونها تخاليل هنا وهناك.

* كاتب من سوريا
dr_lhed@hotmail.com

الروايات والإحالات:

١. بركات، هدى. رواية، «حجر الضحك»، رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٩٠م، ص ١٠.
٢. نفسه، ص ١٢٢.
٣. نفسه، ص ٢٢٦، ٢٢١.
٤. نفسه، ص ٢٤٢.
٥. بركات، هدى. رواية «أهل الهوى»، دار النهار، بيروت، ط (٢) ٢٠٠٢م، ص ١٢٨.
٦. المكان نفسه.
٧. نفسه، ص ٦٩.
٨. نفسه، ص ١٣٦، ١٣٧.
٩. نفسه، ص ١٨٨.
١٠. بركات، هدى. رواية «مخارج المياه»، دار النهار، بيروت، ط (٢) ٢٠٠٣م، ص ١٩١٨.
١١. نفسه، ص ١٧٣، ١٧٤.
١٢. ينظر: دراج، د. فيصل، هدى بركات، من تاريخ متداع إلى تاريخ لا وجود له، مجلة «نور» الفصلية، أيلول، العدد ٢٦، عام ٢٠٠٢م.
١٣. بركات، هدى. رواية «سيفي وحبيبي»، دار النهار، بيروت، ط (١) ٢٠٠١م، ص ٩١.
١٤. نفسه، ص ١٤٣.
١٥. صدرت رواية «كانديد»، ج. فولتير، بالدمية عام ١٩١٦م، عن مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة ترجمة لطفي هام.

سحر الشخصية

ليس من السهل مواجهة الشخص مع داته، وتحليله لعناصر شخصيته، ووقوفه على مساهمه من السلبيات أو الايجابيات التي يحملها في كيانها، ويعبر عنها بالفعل، أو الكلام، أو العاطفة، وتتمكس بالتالي على مدى تأثيره أو تأخره بمن حوله.

ولعل الشخصية العربية هي من أكثر الشخصيات نفورا من تمرير المصارحة مع الدات، ورؤية محتواها عبر مرآة تقييمها لذاتها، أو تقييم الآخرين لها، وهنا اشير إلى معرفة الدات، والحوار مع الآخر، أو فهمه. وفي مناطق العموش تلك التي تحجب الرؤية، ونلعي المعرفة، وتقلل من دور العقل والقلب في قرر العث من السمين لتلك العلاقة التي ليس بالضرورة عند فتح الحوار معها/ معه أن تكون المحصلة زواجا أبديا، أو فرقا سرمديا.

هذا المفتاح ليس للحوار مع الآخر المصنف تحت عنوان العدو، بل الحديث عن الآخر، أيا كان، من منطلق الثقة بالذات، والمعرفة المسبقة بذاتنا. هذه الات الحيقية وليست التي نتوهمها، في ثنائية تجعل تحسين الذات، ومعرفة الذات، هي الخطوة الأهم، والعتبة السابقة، والدعامة لخطوة الحوار مع الآخر، ووضع النقاط على الحروف في درجة الندية في هذه العلاقة، وكذلك مدى موضوعيتها وجديتها.

مين يدي كتاب «سحر الشخصية، وفروسة الذات، للزميل الكاتب ماهر سلامة، وقراءته حفزت في محاولة الإجابة على بعض التساؤلات حول الذات والآخر، وقد تكون تلك الاجابات هي معامرة متاحه اجتراف تساؤلات موضوعية لاجابات وضعت مسبقا، وصار من المرفوض التساؤل حولها، هيات برمقة المسلمات التي تحمل قداسة، ولها حرمت، ومن المحذور تجاوزها، أو الاستفهام حولها.

اول سطر من خريطة المحتويات لكتاب «سحر الشخصية وفروسة الذات»، هو ممتاح العنوان، الذي وضعه المؤلف لكتابه الذي أراد به «رحلة تسافر بها لفك الفصوص ومحاكاة صوتنا الداخلي، الشخصية هي مصدر سحرها وبين أيدينا نقاشات عقلية وزوجيه جديدة هي الثقافة الإنسانية العامة نلري تواصلنا مع أنفسنا، وأبائنا، ومع أصدقائنا، ورملائنا لمواجهة أسئلة محيرة في العيش اليومي قد نعرفل فيرادتنا لأنفسنا ولغيرنا والممتاح هنا، لهذا الكتاب هو في أنه هي موضوعه/ عنوانه هو، فكر إنساني نفدي مسؤول عن إجابة تساؤل: كيف نصبح فرسانا في رحلة الحياة وصعوبانها؟، بعيدا عن قراءة الحياة من خلال أوهامنا الدائنية، وفق جرة في التعامل بواقعية أن «محال الحاة اليومية أوسع بكثير من حدود العقل، لأن للحياة اليومية أبعادا ومكونات غير مباشرة أخرى في داخلنا تدير إرادتنا، متعلقة بالخيال، والضمير، والوجدان، والعاطفة، والحرية،

هذا ليس المحال لعمل قراءة للكتاب، لكن من الممكن الإشارة إلى أهميته، وصورة إيلاء هذا النمط من الكتابة والبحث أو لوية في الساحة العربية، لنسل الشخصية، ومعرفة بكل شفافية ووضوح، في سبيل تقوية المواطن الأدبانية، والصحية فيها، ومعرفة النقاط السلبية لعلاقتها، وتجاوزها، ومن ثمه بعد ذلك تكون تلك الشخصية مهية لمواجهة واقعها، وإصلاحه، وفي الوقت ذاته الحوار مع الآخر، في الإطار الإيجابي دون الاستلاب له، أو التقليل من شأنه، بمعنى وجود ندبة إيجابية في التعامل هذا، ليتم في النهاية قرر موقف موضوعي، ومبنى على أسس ومفاهيم واضحة وعملية وإنسانية أيضا.

ولعل الزميل الشفاف ماهر سلامة، مؤلف الكتاب، يلخص تلك الأفكار في مقدمته المكتظة بالشكر للذين ازروو في مشروعه هذا، لكنه أوجز الفكرة السامية للكتاب في عدة أسطر هي تقديم للكتاب ولشخصية المؤلف، وبها أختتم حيث قال: «ما سترأونه ليس من باب البروتوكول بل من باب ترسيخ مبدأ أهمية تقدير الذات، وتقدير الآخرين، وأهمية بذل الجهد في الأخذ والعطاء معهم ولهم، وأهمية تنمية الحميل المشترك فهم ومعهم في الآخرين تكمن صورتنا، وتتشكل صورتهم فينا، في الآخر تكمن أسرارنا تأثراتنا، وصدى معانيتنا».

هذا يجعل الخطاب النقدي يتخلى عن مبدأي الملازمة والدينامية؛ يقصد بالمبدأ الأول عدم الملازمة المنهجية بين النص الأدبي والمنهج النقدي المقترح للمقاربة والتحليل، من مطلق أن الملازمة تعبر عن وعي منهجي يجعل النص يفرض مقارنة منهجية خاصة به. أما ما نقصده بإهمال مبدأ الدينامية فيتمثل في النظر إلى النص الإبداعي ضمن شروط بيوغرافيا متعلقة بالمرأة، وليس ضمن شروط الثقافة المنتجة، التي تضمن أنساقاً متعددة، وتعتبر عن حركية النص الأدبي ونموه، وتمكن من منحه «هوية» خاصة ومميزة.

من هنا نشأ سؤال: هل المنهج الإبداعي الذي تنتجه المرأة مفرق في الدفاع عن «الهوية الأنثوية»، وهي الانشغال بقضاياها «الذات» والجسد؟ وهل كل «ذات» نصية متصلة بشكل آلي بذات تجريبية أنثوية، أم هي «الذات» و«الأنثى» بصيغتها الإنسانية ذات الاستعدادات المتعددة والمختلفة؟ وإذا كان الأمر كذلك فإن إبداع المرأة إبداع وكفى، وبالتالي يجب تفكيك أنساقه، وتأويل محاولاته دونما ربط لذلك، بشكل تصفي أحياناً بالذات الكتابية.

تقودنا الإجابة عن هذه الأسئلة لدراسة المجموعة القصصية «مولد الروح» للروائية والقاصّة والنافذة المغربية زهور كرام، من منظور نقدي ينشغل بالنص القصصي، وليس بالذات المبدعة/القاصّة، أي الانشغال بالنصية بوصفها «الشرط» الذي يكون النص، طبقاً لها، نصاً؟ وكل تأويل للذات فهو متصل أشد الاتصال بـ«الذات» النصية.

٢- مولد الروح/تشظيات التشظي،

تبنى القاصّة المغربية زهور كرام، وهي مجموعتها القصصية «مولد الروح» عالماً سردياً قائماً على التشتت والاختلاف والانتظام؛ حيث يتشظى التجلي الوجودي للذوات النصية، ذات ملفوظ أو تلفظ، هي بنية دلالية قوامها تأسيس الاختلاف والتباين، فيصير النص عملاً بانثيا للتشظي؛ لأن «السرد يعمل على تجميع

جمالية تشظي الأصول في المجموعة القصصية «مولد الروح» لزهور كرام

عبد الرحمن التماره *

أ- هلى سبيل للبر...

كثيراً ما يتجه النقد الموجه للمنجز الإبداعي الذي تنتجه المرأة صوب طرح قضايا إستراتيجية لمحاكاة للنص الإبداعي، بدل التركيز على هذا الأخير ودراسة أساقه الدالة، وتفكيك مكوناته الجمالية والفنية. ولذلك، يتجه الخطاب النقدي للمساءلة النظرية لمفهوم «الأدب النسائي»، رغبة في ترسيخ وعي نقدي

رافض لهذا المفهوم، أو مدعم تداوله، ضمن رؤية نقدية لا تخلو من ذاتية، تكون أحياناً مضربة. أو يتجه -الخطاب النقدي- لإفراغ المنجز الإبداعي من أي معرفة نصية، تعبر عن تنوع الأنساق التي يضمها النص الأدبي من زاوية هرميوطيقية، لأنه يتم التركيز على النسق الذاتي، ويفقد النص ملتصقا بقضايا «الجسد»، «الذات» وكل ما هو أنثوي أو يشكّل امتداداً له.

زهور كرام

مولد الروح

العناصر المؤثرة لهذا العالم/ الوجود دالة على ديناميته وحركيته جراح صراع الأضداد

يظهر أن ذات المفهوم الأنتوية تعيش تشظيا مضاعفا؛ الأول يعد تشظيا خاصا وداخليا، تحياه الذات على المستوى الوجداني. ويبدو أنه يتأرجح بين مستويين متقابلين؛ مستوى رغبته وطموح تحقيقه، ومستوى رفضه وحلم تجاوزه. والثاني يعتبر تشظيا عاما وخارجيا عن الذات، يتجلى في عالم ميزته بالاتساق والفوضى. لذلك يصير هذا العالم مرفوضا؛ حيث يوحى السياق القصصي بالرغبة القوية في ضبط الاتصال والتشظي الداخلي، بدل الانشغال بالانتفاء الوجودي الذي يعد هاجسا أساسيا في الكثير من أصول الفكر الميتافيزيقي، تقول الذات الصاردة في قصة حديث الموت:

«العالم أمامي.. شيء صامت.. جامد.. كلج.. هو الموت.
ولا شيء غير الموت.
إحساس ألام وسكن النفس.
-عنه ضريبة التعبه على زوجي.. (ص 13)

حاولت تخلي عن عرش الرعب، ولم يعد لحظيا؛ أي متصلا بلحظات قصيرة تفتت الجسد وتهيمه، إنه قانون التحول الذي يطرده ثقافة العرب المنبثقة من كل شيء محيط بالذات الإنسانية المعاصرة، كما تدل عليه استعارة الموت المنتشر في كل الأشياء. وإذا كان «الصمت» والتلج» والجمود» قد اقترن في الرمزية الرومانسية، بفضاضات المآلذ والرغبة، بناء على جمالية الممكن، فإنه في هذا النص القصصي يصير عند الذات الأنتوية مقترنا بفضاضات المآلذ والأحشاء الوجودي (الموت)، وهذا يعبر عن ارتباط الذات الإنسانية بواقع متغير باستمرار، فصارت تنمرد على الثقافة المأكوفة في الرمزيات الرومانسية والميتافيزيكية

التبعثر وتتسبب التناقض الظاهر أو صيد تشكيل الأحداث الماشية والمبتدئة في وحدة التاريخ ويمنعها الصرامة الزمنية. تبدو الزمنية، هنا، مقترنة بسباق ثقافي متغير باستمرار، فخلافا للمنظور الميتافيزيقي الذي يجعل الروح ويعاملها مركزية في التحقق الوجودي للكائن الحي، ويمنعها الاستمرارية في السرمودية الزمنية رغم تلاشي الجسد، نجد الذات النصية في قصة «ومضة» مدمرة الروح ومدمرة الجسد؛ فالسياق الثقافي المعاصر كان وراء تبلور وجود إنساني موسوم بالتشظي، جراح التفاعل غير المكافئ للأنا مع الآخر:

«نصف فر من شفتيها،
ظلت قطرة لعاب شامدة على أنه كان
هنا.
اختصب انتفاها فيه، ما أعادت صمتيها.
بقيتا مقبلتين عليه.

هل علم أنه بني جرحا؟ ربما دمروا..
ربما شعر.. لم يما يشر.. ربما (ص ١٤).
إنه عالم التشظي؛ فالروح لم تعد عالما واحدا يدير شأنها من لدن العالم الفوقي، بل انزاحت عن الأصل وصارت عوالم مختلفة ومتعددة تشكلها استعارات الحالة، مثل الحالة النفسية والوجدانية المجر عنها في القطع السري. إن الذات النصية دالة على سياق ثقافي صار فيه التشظي جزءا من الحياة البشرية المعاصرة؛ لأنه يجعل الكهونة الإنسانية تتفكك مبدأ الإطار الملقء، الذي يقيم الوجود الإنساني على ثنائية ضدية ثابتة: جسد/روح. وهو مبدأ لا يخلخل هذه الثنائية على مستوى التمثل والحدود فقط، بل يعيد توزيعها على مستوى التكون والبناء، فيضجر كل حد وينشظى إلى عناصر متعددة، ضمن سيروزة ديناميكية تستقي أمميتها من جمالية الانتشار الكارثي؛ وتقصد به تحول النص القصصي إلى أداة فنية تحبس بتدخل الأصول والخرافات، وتشرم القارئ بالتشظي الوجودي للعالم ككل، يقول السارد في قصة «ومضة»:
«أن يدق قلبها، أن يعززه أنوثتها، ويريك رثابتها. يشتها، يقطرها، جنون، ربما، شمس، لم لا، استرخاء وجودي.. أن يفتز العالم من حولها.. وترى الفوضى.. تحياها في نومها وسريوها.. في اختيار ملابسها.. في الألم حين يصبح غصة تنفجر فجرا تبني نهارا» (ص ١١).

وغيرها، وتقتوس أصولها، أو تزجيها لصالح العناصر المقابلة معها؛ لأن ذلك من شأنه أن يحقق «إيداعيتها» ما دامت عملية الإيداع هي هذا الهروب الجريه من المآلذ التقليدية، لا لأنها تقليدية بل لأنها ميتة، مستنفدة.

هنا فإن العناصر المؤثرة لهذا العالم/الوجود دالة على ديناميته وحركيته جراء صراع الأضداد، لكنها بالمقابل تعد استعارة بليغة لتشظي «الروح»، مما يعبر عن التيه والتقلق الوجودي للذات الإنسانية، من منطلق «أن عملا أدبيا ماء، هو أحد هذه المقادير الدنيا التي يتناول فيها الوجود ويتخذ شكلا ويحظى بمعنى؛ ليس شكلا ثابتا، ولا معددا، وليس في صلاية السكون المعني، إلا أنه هي مثل الكائن الحي».

لهذا تامل النصوص القصصية في مجموعة «مولد السروح» على كشف مظاهر التشظي الوجودي للكائن الإنساني، وإن كان طاهر النص يعبر عن الانشغال القوي بالكائن الأنتوي، بما فيه تشظي سلم القيم، ومنها القيم الفكرية. فكما هو معروف أنه في الصيرورة التكوينية للمجتمعات ارتبط المفقون والمكثرون بوظائف توجيهية وتربوية وتبوية وتقنيية.. عبر بلورة أنساق معرفية مهادنة ونسامة، وفيهم هذه الوظائف قد انشطرت وتشظت، فانتجت فيها مظلمة لأنها انفصلت عن أصلها التنويري، وهو ما تلمسه في قصة «بحر الرغاسي»، من خلال الحوار بين «دكتور» و«باحة» ومفكرة تطمح للحفر بتوجهات «الدكتور» وملاحظاته لظفر

مخطوطها وكتابه الرقيب حول المولة، يقول السارد: «ترك الزجاجة جانباً، هم يعد يد يد إلى يدها.. أزعجتها وأزعجة الزرجلة.. صارت قريبة من التقبؤ.. شعرت بالبرد.. فالتجو شلاء.. والمضى يطل على البحر.. الدكتور بهر أحمرت عينها.. انتفضت وجنتها.. رآته رغبة منتصبة مقبلة عليها.. فتشت عن حكاية تفتت بها الرغبة الجامحة نسوحا. ابتسمت.. ربما تخفف من أضرابها، تسهر هذا المساء مع الخطوط؟ -سامر مكل.

«مع أفكاري.
-مع عينيها.. أنا جئت من أجلك.. منذ رسالتك الأولى رفيت أن..
حاول الاقتراب أكثر.



الثلج، باعتباره استعمارة للاحتراق الداخلي وجدانيا وفكريا، يمر عن قلق الذات وتدميرها، فضلا عن الإحشاء بهاشة روحية، جراء تنوع الضغوط في الكينونة الذاتية.

يظهر أن التشظي في المجموعة القصصية «مولد الروح» يعد مدخلا هاما للتصميم على اكتشاف ذات «الأنا أو الآخر» مثقلة بالمعاناة والمآسي والأحزان، بنية تتجاوز كل هذه الإكراهات صوب بناء وجود متوازن؛ لأن السيرة الوجودية للإنسان تظل مفتوحة دائما على التحول والاختلاف. كما أن الإعلاء الرمزي من شأن الشتات والفوضى من شأنه أن يحفز الذات الإنسانية على تبني البديل الإيجابي في الحياة، من منطلق أن «كل الأشياء الجميلة تحت بقوة على الحياة، وكذلك يفعل كتاب جيد كتب ضد الحياة».

٣- مولد الروح/تشظي البناء القصصي، يتجلى هذا الملح في المجموعة القصصية من خلال تقجير الحكاية واللق؛ تقجير يفني إلى خلق النقاء الأجاسي، وتلويث أسطورة الجنس الأدبي الخالص، ولذلك فربط نصوص مولد الروح بالجنس الأدبي القصصي غاية المساهمة في توجيه القارئ صوب مقولات وشرور انتظام النص، بحكم أن «الأجناسية عامل منتج لتكوين النص».

بيد أن تماثل قصص مولد الروح يدرك أنها تخطل مبدأ التجنيس داخليا وليس على مستوى التعين الخارجي؛ حيث يستمد الحنيث عن تشظي الأصل الأجناسي للتصوير القصصية صبروعته من استراتيجيات محكيها، الذي يقوم على الحلم والتأمل، هكذا، تتبين بعض التصورات القصصية على محكي سردي قوامه التأمل في العالم، وليس حكي قصصة ذات بناء سردي تراتبي الأحداث، فيبدو المحكي التأمل أداة قبية لكشف التشظي العام والكلبي للعالم المحيط بالذات الصادرة، جاء في قصة «ومضة»:

وفي ثوان، معركة اندلعت في الغرفة.

صافقة انفجرت عند طرق الباب.

تهتز جدران الغرفة.

راسي، راسي.

يصد بكلتا يديه ويسور في الغرفة، (ص٤٠).

التشظي في المجموعة القصصية «مولد الروح» بعد مدخلا هاما للتصميم على اكتشاف ذات «الأنا أو الآخر» مثقلة بالمعاناة والمآسي والأحزان

التصام يصم الأذان عندما افتتح باب غرفة وخرج منه صندوق يتيه رجال وهم يحثون النساء الباكيات الناديات على فسخ الطريق (ص٣١). إن الملابس هنا علامة على الذات الفنية، التي تبدو حاضرة ومستمرة عبر علاماتها البالية؛ مما جعل الذات الباقية تحقق التصاما مع الذات الفنية. فهل هذا يعني أننا أمام التشظي الوجودي المنتج؟ أم أمام تشظي عاطفي تعبر عنه التشاؤمات المتعاطية؛ حب/موت، لا حب/حياة؟

وإذا كانت غاية «الأدب كوظيفة وجودية، البعث عن الخفة كرد فعل على ثقل الحياة»، فإن قصة «حلم» تستمر التشظي في بعده الفكري؛ لأنها تميل صوب تخلص الذات من ثقل الوجود المعلن، والجنوح بها صوب الخفة، تقول المصادرة: «التقت، التقيت وهما أضافني، رأيتني في عينيه أرقص.. آيت النوان القزح تهاجرتي وتقيم حفلا كرتفانيا في عينيه.. شمرت بالبرد.. اكتشفتي كما ولدتني أمي.. أرقص والفرح في عينيه يراقصني والروح أراها وهجا يلون الرقصة التي يصير بين ذراعيه شمساً.. صار المكان جمره.. التقطها.. استغربت عنويتها تسيل بين نهدتي.. ماء مضطبا الروح» (ص٤٨). إن الحلم يحمل العالم القصصية يرحل المألوف، ويصعد رمزية الممكن، في ظل واقع المصو؛ مما يعبر عن واقع ثقافي تتأجل فيه جميع الرغبات، ويمكنه أن تتأجل كذلك حتى في الحلم نفسه: «ماذا تشريرين؟

اشتهي عصير اللجج.

وهي تعد يديها لتأخذ الكأس شمرت بيد خفية. كان زوجها يوقظها من النوم (ص٥٤/ مولد الروح). إنها لحظة عبور عتبة الحلم دونما تحقيق للرغبة التي ظلت مؤجلة، فالرغبة في شرب عصير

ابتعدت عنه أكثر.

في الصباح.

وجدت في مكتب الاستقبال ظرفا باسمها..

فتحتته.

وجدت مخطوط عولتها ورسالة قصيرة، لأخني لك المساعدة مع العولة (ص٦٢) (ص٣٠).

مشهد حوار يعبّر عن التشظي الرهيب لقلم المصنف، وانزياحا عن الأصل؛ حيث تجاوزت في روحه قيم التوجيه والتوير المطلوب تحقيقها الفعلي، إلى جانب قيم الإفلام والحس الفريزي المطلوب الترفع عنها. وهو ما يعبر عن صدمة ثقافية معاصرة؛ لأنه إذا تأملنا التماس داخل هذا المقطع لوجدناه يشتمل من منظور تفهيلي استرجاعي، لكن من زاوية مخالفة للحوار الشهري، لأن حكاية شهريزاد كانت إرجائية للموت، أما حكاية الذات الانثوية الباهة، هنا، فهي لإرجاء الرغبة والفريزة. وبالنظر إلى الكينونة الوجودية العامة للكائن البشري، يصير المقطع السردى السابق دال على انفصال الذات المقتفة عن ذاتها، أو تشظيها إلى ذات مختفة، فيتضاهى داخلها «أنا المقتفة المؤمن بقيم التصور والعدالة والتقدم.. وأنا المقتف المصداه الذي يكرس قيم التقيد والتخلف والتعهر..» في سياق ثقافي مبرر عن تشيع الكثير من المقتفين والمفكرين، خارج مقتضيات الجنى، بثقافة «الوعي الشقي» بفهمها الهولي.

ويصل التشظي الوجودي في المجموعة القصصية «مولد الروح» حينما يولد الموت الحب، فيدل إعلان العداد في مقام الموت يتم كشف مشاعر الحب والوفا؛ إنه زمن تهيم عليه ثقافة الإنصاف والإظهار المفرطة، حيث تهيم الأولى في لحظة تتطلب الإفصاح، وتتجلى الثانية في زمن يفرض الإخفاء، مما يعبر عن تعاضد الأضداد وإصالحها في لحظة واحدة، تقول المصادرة في قصة «عند غيبة الدار»:

فلماذا يكون؟ لماذا تمرق في فائلة ثيابها؟

تتر أمي أدني.. اليسرى.. أحمرت أدني.. أوجعتني. لكن لم أبك. بقيت ملتصقة بالجلباب.. أشاهد في فائلة وهي تمر بظلالها رجاليا على صدمها وتسمح به وجهها.. تشمه.. تحضنه.. تحولوه رضيمًا.. تخرج تديها تسمح بهما البطلون.. يتألى الصراخ.. عويل



القضايا الإنسانية في تحولاتها الثقافية، مع ما يصحب ذلك من خبطة لكثير من الثوابت الرمزية، وتقنيك لخطابات الأصول، لأنه وليس ثمة كتابة خائصة ووحيدة البعد، ما دامت تشتغل على اللغة بوصفها عمقا وإشكالا. وما دامت لا تبدأ من المعاني بل من ضمني نصوصها: الشيء الذي يجعل الفعل التقني يند عن المعنى الجدي المختزن بالتجديدات المعيارية للعتالي (الترنسديتالي) والكرويتو والأصل: ١٠.

كتب من الغرب
temarabed@yahoo.fr

البراش،

١ - زهور كرام، مولد الروح، قصص، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالعربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أبس مسيل، الدار البيضاء، ط ٢٠٠٨، وأرقام الصفحات في القالب التي لا تحمل على الهاشي في أرقام صفحات المجموعة.

٢ - ج. هيو سولمان، نصيات، بين الهومو وعطفا والتقنيك، ترجمة، حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط ٢٠٠٢، ١١٧.

٣ - محمد شوقي الرين، قابليات وتقنيكات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط ٢٠٠٢، ٨.

٤ - كارل ر. بورر، أسطورة الإطار، ترجمة، دجني طريم الخولي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٩٢، أبريل/مايو، ٢٠٠٢، ص ٧٤.

٥ - أناتولي، رواية المستقل، ترجمة، محمود منشد الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢، ١٧٧.

٦ - إيتانو كاشينو، ست وصايا للألفية القادمة، ترجمة وتقديم، محمد الأسعد، سلسلة «إنصاعات عالمية»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٢١، ديسمبر ١٩٩٩، ص ٧٨.

٧ - نقصه، ص ٢٨.

٨ - فريدريك فوشه، إنسان معرط في إنسانيته، ج ٢، ترجمة، محمد التامي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص ٢١٤.

٩ - جان ماري شيفر، من النص إلى النص، ملاحظات حول الأشكال الإحصائية، ضمن نظريات الأجناس الأدبية (مؤلف جماعي)، ترجمة، عبد العزيز شويل، كتاب البدي الأسوي الثقافي، حدة، ط ٩٩، ١٩٩٤، ص ١٥٢.

١٠ - د. حديد لحسان، كتابة المرأة: من التلويح إلى الحواز، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط ١٩٨٢، ص ٢٥.

١١ - د. أحمد فريشوخ، حياة النص، دراسات «الجمعة» الموسوم بخاصيات مقارقة لغوية، بل هو نص قصصي معبر عن

المعاصرة، وتمكن من إعادة التوازن للذات والروح الإنسانية، التي صارت موزعة بين مكونات فرضتها ثقافة الانصراف في منظومة التواصل والتطور التكنولوجي، كما تبرع عنها رمزية الهاتف النقال في القطع السريدي السابق.

وتبرز معالم تشظي الجنس القصصي أمام سلطة اللغة الشعرية، حيث تندو بعض المقاطع السريدي مقاطع شعرية، يدعها التوزيع الهندسي لنص القصصي، والتوظيف الكثيف للجمل القصيرة. وللتدليل على ذلك نسوق المثالين التاليين:

تدور العرفة.

يدور هو.

وتخرج من هي سرود شفتيها.

تضده.

يدوران والطرق ما يزال على الباب.

تضده

ويستطاع على حالة الحافلة (ومضة/ص).

والظرف يتفريس سكبنا بصديري.

أنا مقبلة عليه.

لا، هو مقبل علي.

إذا ما زلت مقبلة على اللوحة.

أرسم بالوان الود، طرقا شفافة أمشيها بقصيدة حب. (حديث الوت/ص ١٩).

يسف بناء هذا المقطع في القول إنه معكوم بجمالية شعرية مزجوجة: الأولى تفص البناء الهندسي الذي تشهد به كثير من المقاطع القصصية، حتى نخال الكثير من المقاطع السريدي مقاطع شعرية ممجبة في النص القصصي، من باب التضاف بين لغات أجناس تعبيرية مختلفة داخل هذا النص. والثانية تهم الدلالة الرمزية التي تصنع عنها تلك المقاطع السريدي، والتي تقرب أكثر من عالم الإنسان عموما والمرأة خصوصا، ما دامت «اللفة ليست كوتا جامدا، وإمكان المرء المبدعة أن تستخدم اللفة لصالحها الخاص، وذلك بأن تكسر معطياتها وتجعلها تعمل ضد نفسها أي لصالح نظرة جديدة للمرأة»^١.

٤- على سبيل التوضيح..

يتضح أن النص القصصي الذي كتبه المرأة ليس مجرد أداة للتعبير عن فضائيا «التصام» وخطابيا للروح صمما يقتل في «الذات» وفضاء لرسم تضاريس «الجمعة» الموسوم بخاصيات مقارقة لغوية، بل هو نص قصصي معبر عن

إنه المعاء التأملي المؤطر بجمالية العجز التي تكوّل الإنسان أمام فظاعة القلق والتمب والإرهاق النفسي، قصير الكينونة الإنسانية، بموجب ذلك، مثقلة بالمعجز والتهيه. وضمن نفس المسار السريدي القائم على التأمل، يقول السارد في قصة «عاشية»:

«عاشية،

حسبت الليل ماء نظير من حدة الفرك على الأرض.. تحصنت بيدها منطقة الصدر.

الدبهشت.

لم يكن ماء، كان حلييا.

إنه غضب الذي انضجر حلييا في غير موضعه.

عاشية لا تعرف الشكوى. تحفظ القناعة عن ظهر قلب.

امسرة تشتهي الليل، فالتنهال يسيل جسدنا (ص ٤٠ - ٤١).

إن خرق منطق الحكمي بالتأمل، الذي يتجلى عبر رؤية الذات المساردة، يعبر عن الرغبة القوية في كشف المحنة التي تعيشها الذات الانثوية المنطبعة أمام سلطة القهر والإذلال، حيث تصير تعبيرا رمزيا عن كل ذات إنسانية معاصرة تقاوم «التعبية» في عالم لا كما تريد، بل كما يرغب الآخرون، مما ينجم عنه تلاشي الذات في عالم تهيم عليه ثقافة الانانية والمصلحة.

ونستثمر قصص «مولد الروح» الحكمي الحلبي الذي يجعل القصة قائمة على جمالية التجديد: حيث يصير الحلم مسادا رمزيا للعلم والفكر والتجديد والامتلاء الروحي، يقول السارد في قصة «مولد الروح»:

«دعى مقربة من الروح، انشبت أغنية مولدا.

وهكذا حل القمر ليثها، استغرقت صرا محلته في تاريخها دون أن تعيشه، بقيت ساعات مشدودة إلى القمر.

ثم بن هاتها المحول. تركته يرن حتى تعب المتصل فاعلق الخط.

كان الليل ليثها ساعرا، استغرقت عبقا يناوشها. يتسلل ماء يوقظ شعيرات جسدنا سنايل وريدي الخلود، مروتية بقاء المعنى (ص ٥١).

يظهر جليا أن المكونات الطبيعية (القمر، الليل، السنايل، الماء) صارت تكتسي أهميتها الإغرائية في الطرف الراهن، لأنها تضمنل بوظيفة حماية الذات من التشظي الذي تحدث الحياة

صنوبر الأعمال الروائية الجديدة بشكل متزامن أسهم في النظام التنبؤ الثقافي بهذه المدينة التي لا تزال تتمسك بوجهها الفكري والأدبي، وتأمل أن تحظى رسميًا بلقب عاصمة الثقافة المغربية، كما كانت فعلًا طوال تاريخها الحافل بالإنتاجات الثقافية والفكرية، مثل تظاهرة «معدن الكتابة» البهيجة، ومهرجان تطوان الدولي للفيلم المتوسطي، وغيرها من مهرجانات المسرح والموسيقى والصور المتحركة والفنون التشكيلية... صنوبر هذه الأعمال الروائية الجديدة أشار أكثر من سؤال بخصوص ظروف كتابتها، وخصوصياتها الفنية، وسوف نحرص في هذه القراءة المخصصة على إبراز السمات الفنية المختلفة في هذه الأعمال، التي نعتقد في أنها حاولت إرساء تصور إبداعي لأنماط التفاعل السريدي مع الفضاء التطواني المرصود، وهو ما يبشر بإنتاج روائي ثري سوف نشهده في السنوات المقبلة.

أ- الرواية الجديدة في شمال المغرب
وصدمة التحولات

لن نسع قراعتي لشواهد الدراسة الأكاديمية من عرض للتفاصيل، وإيراد للروايد، وحرص على التقييم... وذلك للاعتبارات الآتية:

- ١- مقام هذا القراءة المشروط بهاجس التقييم.
- ب- التفاوت الجمالي الحاصل بين النصوص الروائية المختارة لهذه القراءة.
- ج- تفاوت الخبرة السردية للروائيين الذين اخترت أعمالهم نموذجًا للتأمل.
- التصور التي سوف تشملها قراعتي هي:
- «باريو مالحه» لمحمد أنقار
- «انكسار الريح» لأحمد الطلوفي
- «احتراق في زمن الصقيع» لعبد الجليل الوزاني
- «سرير الأسرار» للبشير الدامون

وسوف أضيف، مكرهاً، وأملأ البيت القديم (درب الصوري) لخالد أقليمي. تمثل هذه الأكوام الروائية سوف ينتهي إلى أن ثمة وجوداً لهاجس وجداني مشترك يتحكم في صياغة تصورها الإبداعي، ويوجه مسار السرد بين مسالك متاهاتها المتخيلة: هاجس يمكن أن نصفه بما يأتي:

الرواية الجديدة في شمال المغرب وصدمة التحولات *

د. خالد أقليمي *

شهر الموسم الثقافي الماضي ميلاد مجموعة من الأعمال الروائية المغربية، كانت مدينة تطوان في الشمال مسرحاً لها، هذه المدينة العربية العريقة التي أنجبت واحتضنت مبدعين متميزين في تاريخ الإبداع والفكر العربيين من أمثال محمد داوود، وعبد الخالق الطريس، ومحمد بن تاوويت التطواني، ومحمد الصباغ، والتهامي الوزاني، الذي تعتبر رائحته «الزاوية» أول تجربة روائية في المغرب، وعبد القادر الشاوي،

ومحمد أنقار ونجيب المعوفي فضلاً عن مجموع من الأسماء الروائية المغربية الرائدة التي شكل فضاء المدينة جزءاً من عالمها التخيلي من أمثال محمد شكري والطاهر بنجلون ومحمد عز الدين التازي وغيرهم كثير..



من يقرأ الروايات، ويزور فضاءاتها الواقعية سوف يستشعر بعض هذه القصة، وسوف ينتهي إلى أن ثمة وجوداً لنكوص حضاري عبث بالفضاء

المضامين والواقف المتخيّل على طول الشريط العُشُردي للروايات وحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى صميم بنائها التكوينية؛ استهلالاً بالعنوان الذي يبادر إلى الكشف عن خصوصياته المحلّة (درب الصّورود/ باريو مائه)، وانتهاءً ومباحثه طبعي الأسالة والخصوصية ويدافع عنها، انظر، مثلاً، كيف تتجسّد مكونات البيت المغربي الأندلسي الأصل ومسماته الهندسيّة في تصميم رواية «الأطباء» (غرفة الصنعة، الصوبلة، العلّة، ضو الحلقه، خُم الدجاج..).

في فترة التحوّلات البهيمية التي يشهدها معمار البيت المغربي العتيق استملاصاً لمسألة التجربة والمهم، ورضوخاً لإشادات المصيح (وتأمل أيضاً مباحث «باريو مائه» الدرامية، سوف تجد أنّها تضطلع بمهمة ترميم صورة حياة نابضة بالكفاح والعمل والتحصين والحسب والمثمة والخوف والألم أيضاً، ولكن، كلّ في نظام حضاري وإنسانيّ بدعي يحضن كيانها التخيّل في فوضى الهجرة غير المُتّنة، واتساع ثقافة العيث والتسبيّب والألمبال؛ لا مبالاة بالفضاء وبالزمن، وبالإحسان، لا مبالاة بالذات وبالجممع، لا مبالاة بالمستقل... ويعلن مصاد «باريو مائه» بعدما يصبح التحول حقيقة جليّة، بمكسها تشبّت شمل مجموعة (درب العلبياني) للتدريج،

وهجرة ماري كارمن حبيبة سلام، حدّ في نفس سلام مشهد المعجز المهزوم، ومعلما المطر الهائل، تهاطلت على ذهنه النُش الأسلة الحائرة فلا هو أطلع على طوره، ولا قدر على استخلاص السرّ الكامن وراء هذا الاندحار التدريجيّ الذي زلّ بالتأّس من القوّة إلى الضعف، ومن الانتصار إلى الهزيمة؛

إنّ هذه القصة الأليمة الحكومة تتردّد كثيرا في مواقع متقرّفة من الروايات المغربية المرموقة، وهي تعلن عن نفسها بسفور في رواية «أطباء البيت القديم» التي تدمل السارد فيها فسوة التحوّلات المصيرية الفاجعة لأفراد أسرته، فيشامل بعرقه متوهلا حالراً،

«هل هو قدر أصلي أن تتوزّعهم الدّنيا بين قاتل وعيل ومشرّف وعاجز ومجنون؟ أم هو مدنا الحارّ الفؤار المتسرّد يابئ النهايات الرّطبة الرّتيبة؟ ليس هي حيوات أعصابي وعصاتي وتقرّد مصائرهم

» الحصر على تدارك لتداعيات التحوّلات الحضارية والإنسانية التي تصمص، أحيانا، بسمات الإنسان وخصوصيات المكان، وتمسّج كيانهما، تُجرّج النّصوص المتأّله هذا الهاجس بأسلوب شخصي، وفي غياب أي اتفاق قبليّ أو حوار مسبق أو توزيع للأدوار، لتشكل مجتمعة صورة هذه الصّدمة الحضارية وتجليّاتها النفسية والفكرية والاجتماعية على أجيال مختلفة من المبدعين المغاربة في الشمال، إذ إنّ كلّ

رواية من هذه الروايات تضطلع بإضاءة فضاء وزمان محدّدين في هذه الرّقعة الجغرافية المغربية، مثلما تنصّ استنكاهاً للخصوصيات المحلّة والبشريّة للمنطقة، وترميما لما تداوى من صور الدّكرة، الشّفهية والمكتوبة على حدّ سواء، «أطباء» البيت القديم (درب الصّورود)؛ مثلاً، اتّخذت نواة أسرة مهاجرة عتّة لرصد التحوّلات التي أخذت تطرأ على المجتمع الطّشوانيّ المخصوص بمحافظته وجنوة قيمه الذّنيّة والحضارية المعروفة. بيّنت الرّواية مدى التّهوة التي كانت تتجّ بها عمليّة الانصهار الحضاري ما بين الأنازحة إلى الفضاء الطّشوانيّ من المناطق الرّيفيّة والجنوبيّة، ومدى الحساس الذي كان يواكب عمليّة التّاقلم والتّعايش والتّكام بوجود النّصير الإسبانيّ المُخبل، وفي الصورة نفسها التي

شدّتها بحرفيّة روائية أبلغ رواية «باريو مائه»؛ أحمد أنشأ، عبر تصوير ملصقيّ ناعم لأجواء الحياة والصراع والحسب في دروب الباريو، وبين أجناس ساكنها المتنوعة، مصيح أنّ الفضاء الطّشوانيّ في الفترة الزّمنيّة المرموقة من قبل الروائيين، لم يكن بمنزلة (مدينة هاضلة)، نتذكّر جيّداً أحداث المُقرّة الذي استهلكت به رواية «الأطباء» رحلتها، وكذلك فعل الاغتصاب الذي استقبلت به رواية «باريو مائه»، بيد أنّ هذين الحادتين، في حقيقة الأمر، ليس إلاّ إيذاناً بالتحوّلات النّيجغرافية والاجتماعية الشّبيهة التي سوف تجد مرثما لها مناسبا في مستقبل الأيّام، سواء بين دروب المدينة الخلفية وحاراتها الهامشيّة، كما تصوّر بهارة رواية سرّير الأسرار؛ للبشير الدّامون، أو في قلب شوارعها المائّة ومؤسساتها الاجتماعية والتربويّة كما تمكّن ذلك بجلاء رواية



«احترق في زمن الصّقيع» لعبد الجليل الوزاني، أو حتّى في فضائها الرّيفيّ الناضل على نحو ما نجد في «الانكسار الرّيفيّ» لأحمد المظلوحي. استحضار الزّمن الإنسانيّ التّأبّض بالحسب والأمن والجمال، إذن، بمنزلة مقاومة سرّية لتداعيات التحوّلات المسفة، واستملاصاً لنعمة الصّدمة.

من يقرأ الروايات، ويوزر فضاءاتها الواقعيّة سوف يستشعر بعض هذه القصة، وسوف ينتهي إلى أنّ ثمة وجوداً لنكوص حضاريّ عبث بالفضاء، ونكوص مبهمة سنّة الحياة في التبدّل والتحوّل حيّاً، وعما الجشع الإنسانيّ الذي لا يبعأ بفقر النّعمة والكسب حيناً آخر، وكذلك طغيان الفتوّنة التي لا تولى اعتباراً لمطلب الجمال في وجدان الإنسان المتحضّر. والحقّ أنّ احتواء صدمة التحوّلات، من قبل روائيي الشمال، لم يطل



انكسار الربيع



الأقل، صدمة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية المخيبة لأجيال انتظار مبدعينا في اضطراب صورة الحب المثالية، ليس في تكوين الرواية المغربية وحسب، ولكن أيضا في كثير من النماذج الشريدية العربية. وهكذا أضحت علاقة الحب السوية المثزنة مطلبا بعيد النال في عصر الرّدة الحضارية والهزائم المتعاقبة، وفي زمن التباس القيم الإنسانية ووضوح منطلق الشوق... عندنا تمرّ التحولات الحضارية المضنية بنميش فوضى مشاعر؛ تغلق عنها الذّوات قناع الحب الذي لا حياة له بعيدا عن رحيق التضحية والإيثار والاعتراف بوجود الآخر... لذلك تبوأ علاقاتنا بالأنثى، المتخيلة منها والواقعية، موسومة بالفنور والآنية واستحالة الاكتمال في كثير من الأحيان، على نغمو ما تمسكه بجلاء

كلّ الروايات المستحضرة في هذا المقام، فرواية «احتراق في زمن الضيق»، التي تتوقف في بعض فصولها لرصد الحياة الجامعية في فترة الثمانينيات، وما احتدّ فيها من صراع بين الفضائل الطلابية المختلفة، لم تتردّد في إدانة ما يؤول إليه الحب الوليد من وأد يغفل التحولات المفجعة التي تنتج عن افتراض البكارة، حيناً، والاعتقال السياسي حيناً آخر، وإنسداد الأفاق الحضارية حيناً ثالثاً... يعلّق رؤوف على واقعة افتراض بكارة صديقه زبيدة:

«حينما أتصور أنّ ما حدث لزبيدة حدث لأختي؛ أشعر بنار الفيرة تملّق كهناتي، فعلماد تكون متحرّرين إزاء النهر، ولا تقبل أن تتعرّض من أنفسنا، من عقننا المركبة»

إنّ الذّات المتحرّرة نفسها لا تقبل منطق التحول الإيجابي، مهما كان موقفنا من الحدث الزّوائي المرصود (افتراض البكارة): أكثرنا تحرّروا، أشدنا تشبّكا بالماضي ونظرنا في التّفاح عنه! وتصبح ساردة مسير الأَسْـرَـاء المنكوبة:

«يوم كنّا أطفالا، كنّا كلّ الأطفال، نلهو، نجري، نفرح، نخادع أهلنا من أجل الخروج والالتحاق بالآخرين للعب. بدأنا تكبر، وكبر معنا خداعتنا، وصارت قلوبنا تعرف الجديد، وأجسادنا تخرج من صمتها لتتناقض صمغيا ليس بكافي المصخب، تنمو وتتمو معنا حماقاتنا، و يعتري الحق جسدينا، فيعلم خروجها

الواهمة الصّدامة في مماء معيشتنا، كما في أدبنا وهنّا ورياضتنا...

بـصدمة التحولات أو مقبرة الحب

تمثّل الرواية المغربية عموما، سوف ينتهي إلى أنّ ثمة وجودا لملازمة ملتزمة بين روئيتها وأشكال الحب، وهذا موضوع قد يصلح لتدوّة مضمومة ترصد صور الحب في الرواية المغربية، وأقصّد هنا علاقة الحب بين رجل وامرأة؛ هل روّائيوننا ناضجون إلى الدرجة التي يترفعون فيها عن إنتاج نمش رومانسي خالص؟ صحيح أنّ سمة الحب تحضر بتناسب في كل الروايات المغربية، ولكن حضورها، للأسف، مكثّر باختلال شعورنا العاطفي؛ الحب في رواياتنا هامشي، غابر، مشوّه وغير مكتمل. لقد أسهمت، من وجهة نظرنا على

ما يضفي على ذكراهم ميمات تراجمية تحفر الكتابة اللاهثة وتثّر انهمازها الشّريدي. »

انظر كيف تسهم التحولات المصرية الفاجعة في توتّر كل من المصادر والشّعر، وامتداد العمل الزّوائي المنهمر نحو مصب وجودي غير مأمون!

ومن الطريف، حقّا، أن يجد القاصد (مسلم ترحاج)، أحد أبطال «انكسار الربيع» لأحمد المظلوحي، ذاته في مواجهة التّوأل المحير نفسه الذي آرق بال سلام دياريو مالمقه؛ فكالند انتفاضة الرّيف (1988) يهدد كيف تحوّلت فجرة أهل الرّيف باستقلال وطنهم المغرب، وانتزاعه حرّية، التي استرخصوا في سبيلها كل نفيس: كيف تحوّلت الفجرة العارمة إلى مناحة اندحار ساحق

دام برصاص الجيش وديبالاته... إنّ سارد «انكسار الربيع» واقع تحت صدمة التحول التاريخي الذي أودى لفترة زمنية طويلة، بظواهر الحياة وأسباب التّصمية في الرّيف المغربي المكتوب. هذه الصّدمة التي ورث الرّيفيون جيلاتها جيل بعد جيل، بل إن تكوين هذه الزّوايا بالذات؛ إيقاعها الشّريدي المتوتر المقتض لخصوميات أكثر من رافد أدبي، مكتوب وشعبي، تخيولي وشعبي، يكس، بما لا يدع مجالاً للشك، بصمات صدمة التحول الفاجع وهول مختلفاته! حتّى أنّ السارد يجد نفسه، في فترة من الفترات، عاجزا عن فهم حقيقة ما حدث، وكيفية حدوثه بتلك الصّورة الرّويّة من قبل الآخرين؛ تنطقو الحيرة القاطنة، مرّة أخرى، دليلا على صدمة التحولات:

« وحتّى لو راهنت على رواية رجال مسنين، ظلّ يسربوا غير ما رأوه أو عاشوا أو اعتقدوا، ورأيّا حتّى سالم نفسه، لن يستطيع فهم كل اللابسات، والدوافع، التي تهبّ الأحداث وتولد معها حالاتها وأوضاعها وأفعالها وتنتائجها... »

إنّه تبه وجودي، شأنه في ذلك شأن أمثاله في باقي النصوص الروائية موضوع التأمل، ولبد أمنية ذهنية ملتزمة يلمسه في ألا تكون التحولات التي طرأت على الفضاء والإنسان قد أنت بهذا الشكل من القصور الفاصية. وكأنّي بالزّوايين يحترقون نوقا إلى أن يربّد التاريخ في اللواء، فيصمخ مساره ويمائج أضراسه؛ أن تتوارى الخيبات والهزائم والتحويلات



**إنّ الذّات المتحرّرة
نفسها لا تقبل
منطق التحول
الإيجابي، مهما كان
موقفنا من الحدث
الزّوائي المرصود**

مبتهم من الرّوادة، خاصّة على مستوى المواضيع المطروقة، لماذا لم تلتفت الرّواية المغربية الجديدة إلى بعض التحوّلات الضمنية في دلالتنا ومعناها الاجتماعي والكوني؟

الحق أنّني اضطررت أن أكون متفكراً بخصوص المستقبل، وأن أعتبر خوض غمار الماضي القريب بالنسبة للرّواية المغربية الجديدة، في الشمال على وجه الخصوص، بمنزلة تصفية حسابات مع تركة الماضي، وتخرّفات الحاضر. ويبقى اللافت على مستوى التكوين الروائي: الاختيار الأسلوبى لهذه الرّوايات، إذ باستثناء رواية الدكتور الرّوحي لأحمد المخلوحي تجريدي واضح وانزياح شاعري يبلغ في بعض الأحيان حمى الغنائية، فإن كل الروايات الأخرى اقتصمت بأسلوب العرض الواقعي، وأثّرت خوض غمار التجريب داخل نطاق الجنس الرّوائي الرّحب بخصائصه، وسماته وأنماط تكوينه غير المحدودة، وهذا اختراع يعكس وعي الرواية المغربية الجديدة بمهامها الحضارية الأنثى، التي لا يمكن أن تجز بعيداً عن شرط التّواصل مع القارئ العام، بالدرجة نفسها التي تتواصل بها مع القارئ المخصوص، تواصل شفاف ومؤثر.

إنّ مستقبل الرواية بالمغرب يشهد تنوّع سرديّ، وينفط نور كثيرة تضفي عتمة مسلكت حضاري وعمر لا بدّ أن نجتازها بنجاح.

كتاب من المغرب

الروايات،

- ١- مكتبة سلمى الثقافية، تطوان ٢٠٠٧
- ٢- مطبعة أم تطوان ٢٠٠٧
- ٣- دار الآداب، بيروت ٢٠٠٨
- ٤- مراكش، مطبعة ٢٠٠٧
- ٥- مراكش، مطبعة ٢٠٠٨
- ٦- مراكش، مطبعة ٢٠٠٨
- ٧- أطراف البيت القديم، ص ٩٦
- ٨- انتشار الرّيح، ص ١٤٤
- ٩- اختراق في زمن الصّيف، ص ٤٥
- ١٠- سرير الأسرار، ص ٨٧
- ١١- نصوص، ص ٨٨
- ١٢- مراكش، مطبعة، ص ٢٢٢

اختراق في زمن الصّيف



من جنة المأثورة إلى مرحلة تضع أعضاء كلّ نخالها مثل باقي الأعصاب، فإذا بها مجبلة لشقاء لم تكن تتخيّل مدى وقده١٠ لتتألم كيف يصبح تفتح الجسد الأثني ونموه الطّبيعي إعاقة جسدية ونفسية على الذات المأثورة حتى تحسب له ألف حساب! ثمّ لتنظر كيف تنتهي الصّلات بين الذات والمجتمع إلى مجرّد صراع مأكول خفيّ يجرب فيه كلّ منهما (الذات والمجتمع) حيلته في تكليل الجسد ومحاصرته، أو تحريره والتّشبع عن منافذ محتلة تتحرر وانعتاقه... وتعود المأثورة لتعترف:

« يوم بدأنا نكبر، لم نعد نغدير أقدارنا للفوز بخصّة لعب، بل للفوز بخصّة حبّ١١ »

بمثل هذه الصّلات المترعة بشئ هواجس الحضر والتّوجّس تتبدّد معظم أنماط المشاعر الإنسانية المحتملة والممكنة بين كلّ من الذّكر والأنثى، ولا يبقى للحبّ من بريق غير تلك اللّذة الخافضة الموقوتة، المخططة والمكتورة.١٢ والحقّ أنّ (كدر المواقف) بمنزلة سمة مهيمنة على جلّ الصّلات القائمة بين الأحيّة في التجارب الروائية الجديدة، وكذا نصيب أن الحساسية الروائية الجديدة تستعجب اقتراح نماذج سردية مباشرة

يخصوص هذا الإشكال. فقد حالت أجواء الحرب وتداعيات الانتفاضة الشعبية في انكسار الرّيح، دون صفاء الصلة الوجدانية بين القائد سلام الحاج وحبيبته، بل لأجل الشّغف بتاريخ أحداث الرّويف مسيرة الوهم العاطفي الذي عاشه السّارد في علاقته بجليلة. أمّا سلام دياريو مائه، الذي ظلّلا احتسى من الخوف بفرامه الصّاحب وعشقه المولّد لماري كارمن جارته الإسبانية، واحتضن حبّه وأحلامه وتوقّى بها في مواجهة تقلبات الدّهر، لم يخط المسكين حتّى يشرف الإفصاح عن حبه من خلال رسالة اعترق تسليمها للصبّية ماري: «واستشعر سلام المسافة الشّعبية الفاصلة بينهما، مسافة الزّمن والحضارة والغموض المبهم. واعتقت الفتاة عن تلمع الخطاب١٣ »

ولم يكن حظّ المهدي، سارد وأطراف البيت القديم، من الحبّ للكثير باقّل من سابقه، فلم يتصافّر كلّ من حظر عتاته الموائس وحرصه على إعاقة أيّ

هل يمكن أن ننسى ساردة «سرير الأسرار» التي صدمتها تحولات الحياة، مثلما صدمتنا مفاجأة السرد

اتصال له بفتيات الخياطة، وكذا قصص الخيانة ورحيل حبيبته الخرساء المياغت؛ تضاهر كلّ ذلك لإعاقته نفسياً وجسدياً، فارتضى العزلة والمزوف من الرّوابع في مرمسه الكئيب، بين هواجسه وأمراض شيخوخته.

وهل يمكن أن ننسى ساردة «سرير الأسرار» التي صدمتها تحولات الحياة، مثلما صدمتنا مفاجأة السرد، بإمالة اللّثام عن حقيقة المشوق الذي ظلّنا نتنّت بفحولته المتخيلة، فإذا به خشي مبتدلة بين ذكور الشّوق؟

ج. الرواية المغربية الجديدة والتحولات الضمنية

تصابت بعد انتهائي من قراءة هذه الأعمال عن مدى تشابه اهتمامات الرّوائيين الجدد بعثلائها لدى من

إن كاتب السيرة الذاتية عندما يشرح بكتابة سيرته الذاتية، لا يملك إلا أن يعبر عن صوته وصوت رآويه، إذ يتخذ أزاء ما يروي مكاناً مزدوج الحضور، فهو الذي يرتب الأحداث متناً ومبنى، وهو الذي يصلح الحدث بوصفه كائناً يعيش داخل المتن المروي. فإين تكمن وجهة نظر صاحب السيرة وراويها وهو يقص عن نفسه؟ إن وجهة نظره تكمن في خارج عمله أولاً، ودخله ثانياً، فهو كائن سيرى ذو وجودين: خارجي وداخلي، ولا يمكن تغيل عمل سيرذاتي دون افتراض هذه العلاقة (٢). هـ «ليس ما يرويه المؤلف يكون مؤلفاً حقيقياً لأحداث حياته، وليس ما يسرده - بكونه مؤلفاً لنص أدبي ذي مبنى مصد - هو الذي يعدد موقفه في نص سيرته، بل وجوده داخلها بما يجري عليه هيئته وشخصيته من تعديل وتحوير وفق الوعي المسلط في الحاضر على زمن الماضي الذي تتمحور حوله السيرة في المادة (٤).

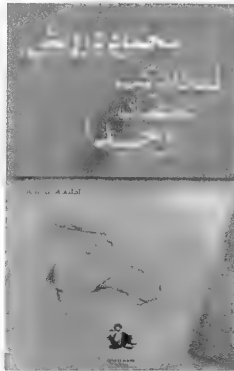
وهذا يلقي كل إمكانية للحدث عن المطابقة الحرفية المباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية، والوقائع الفنية المتصلة بسيرة السارد ومن ثم الشخصية المركزية - بوصف السارد والشخصية المركزية يمثلان شخصاً واحداً في النص السيرذاتي - فهناك تداخلات كثيرة، منها ما له صلة بالذاكرة بوصفها الركيزة الهمة التي يستند عليها المؤلف في تشكيل رؤيته، التي تعتمد أحياناً «إتلاف معلومات معينة، وتبسيط وإساءة غير اعتيادية على معلومات أخرى، بما يتوافق مع الغايات المخطط لها من كتابة السيرة» (٥) ليس هذا حسب فهي أيضاً «تقلسف الأشياء الماضية وتظهر إليها من زوايا جديدة وتهدم وتبني حسبما

قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعد)؛ الأنا ناظرة والأنا منظورة إليها

د. خليل شكري هيباس

تشكل الرؤية في النص السيرذاتي واحدة من أبرز مهيمنات التأليف السيرذاتي، وذلك بحكم حالة التوحد والتطابق المفترض وجودها بين الذات الراوية والذات المروية في النص، وعاندية الذاتين إلى ذات موجودة خارج النص، سبق لها أن عاشت الحياة

في الواقع، وهي نفسها التي سوف تعود لتعيشها على مستوى النص (١). فالمحور الذي تدور عليه السيرة الذاتية، هو الذات الفردية ليس بمعناها الحقيقي السايكولوجي - حسب - بل بما هي تكوين وجداني ومعرفي منظور إليه من الباطن الشخصي (٢). وهي بذلك تتحول إلى ذات نرسيسية تحاول قراءة نفسها من خلال مرآة النبع. فهي ذات رائية ومرئية - في الآن نفسه - تبحث عن نفسها في التجربة المستعادة والمصاغة صياغة فنية في النص، بعدما تحولت - على صعيد الواقع - إلى مجرد ماضٍ مختزن في الذاكرة



الخيال الفني، الذي يعمل على تعميق الحدث وتشكيله تشكيلاً فنياً، يتلالم مع متطلبات النص السيرداتي الشعري (١٣).

تخضع الـ (أنا) في النص السيرداتي إلى وجهة نظر خاصة يفرضها حضورها المزدوج، كونها تحيل على شخصية لها وجود حقيقي خارج النص، وهي - في الآن نفسه - شخصية نصية بؤرية يتمركز حولها كل ما في النص ويدور في فلكها. هذا الوضع الخاص للـ (أنا) يحتم على مؤلفها إيجاد إستراتيجية خاصة عند القيام بتسديد الـ (أنا)، تتمثل بخلق مسافة فاصلة بين الـ (أنا) الساردة والـ (أنا) المسرودة، تسمح لها بالعودة إلى السواء - الماضي - لتتفرق بين الحاضر إلى ما كانت في الماضي، فليس المؤلف هو ابن الشخصية، وليس الماضي مرآة يرى فيها المؤلف نفسه، بل هو ماضٍ على مقاس الحاضر - لحظة التذكر - حذف منه ما حذف، ومبذم من بعض أطرافه ليستقيم على الصورة التي تستحضرها ذاكرة المؤلف (١٤).

وبما أن الـ (أنا) المسرودة هي في الآن نفسه الـ (أنا) الساردة، التي هي بالنتيجة (أنا) المؤلف على اعتبار التطبيق المفترض وجوده بين الأنوات الثلاث في أي نص سيرداتي، فإن ذلك يحكم استحضار قارئ متأمر ولا يكتفي بالمفوضات، بل يتوالم من أجل تأويل دلالاتها (١٥)، وفق معايير تقدرها طبيعة النص، ويرتبط بشكل أو بآخر بذات المؤلف التي تغدو - بسبب شرطها الأخلاقي والاجتماعي وربما السياسي - أشبه بهمهم يقف بين يدي الحكمة، الأمر الذي يحتم على مؤلف النص السيرداتي - ولا سيما العربي - أن يستحضر هذا الوعي المصاحب لعملية تلقي السيرة، وهو يكتب نصه ليعضن تطابقاً في أفق إنتظار القارئ إبان قراءته سيرته.

لكن هذا الأمر لا يكون بهذه الجدية والصرامة مع النص السيرداتي الشعري، لأن مقياس الصدق ودرجته

الراوي في النص الشعري يبدو أكثر اختراقاً للترتيب الزمني، لأن مقياسه هو مدى ارتباط الأحداث المنفصلة زمنياً أو المتباعدة بالمحور الدلالي

الآن بوصفها جزءاً من ماضيه (١٠). ومن هنا يتضح الجانب الإنشائي في السرد السيرداتي - شأنه شأن فنون القول - فالسرد السيرداتي لا يقوم على البوح بكل ما يعرفه، لأن أقل الكتب شأنًا سيكون - في مثل هذه الحالة - وأسمًا معة الحياة نفسها، وإنما يقوم على جرد ما يتوفر عليه المرء من معرفة، وانتقاء ما هو ضروري منها (١١). وهذا - بطبيعة الحال - يتوقف على وعي الكاتب السيرداتي في الضبط على ما يراه ضرورياً وحاسماً في تجربته، وترك التفاصيل التي قد لا تمكس تجربة الكاتب الحيائية بشكل جيد.

وتبدو هذه الانتقائية على أشدها في النص السيرداتي الشعري، إذ تصل أحياناً إلى ما يعرف بظاهرة التشتيت، بوصف هذا النص لا ينتظمه ناعلم زمني واقعي، وذلك لأنه محكوم بأمرين أساسيين:

الأول: إن السراوي في النص الشعري يبدو أكثر اختراقاً للترتيب الزمني، لأن مقياسه هو مدى ارتباط الأحداث المنفصلة زمنياً أو المتباعدة بالمحور الدلالي.

والآخر: إن مبدأ الإفادة القائمة على الانتقاء والاختيار، يستدعي تصفية الحدث المروي من أية زيادة أو استطراد يمكن أن ينعكس سلباً على بنية السيرة الذاتية الشعرية - وخصائصها الفنية (١٢). كما أن الانتقائية في النص السيرداتي الشعري، تخضع في مرحلة أخرى إلى إعادة صياغة من لدن عنصر

يلائم تجدد الظروف وتغيرها (١٦) وبهذا يتحقق القول الفصل لومي المؤلف بكيفية التذكر. كما أن منها ما له صلة بشروط زمن الاستعادة، ووعي المستعيد ووجهة نظره، ومستلزمات التعبير عن ذلك أكثر مما تخضع لشروط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة (١٧). ذلك أننا في الأدب لا نكون بازاء أحداث أو وقائع خام، وإنما ازاء أحداث تقدم على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجملان منها واقتنن متمايزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي يقدمها (١٨).

يتضح مما تقدم أن المصادر شخص يحمل ازدواجية واضحة مرتبطة بمفهوم الزمن، أي بهلختين أساسيتين: لحظة الحدث - أي الواقعة التي عاشها المؤلف في لحظة سابقة لزمن الكتابة - ولحظة الكتابة. وبهذا نكون أمام ذاتين تطابقان في تصنيف الوقائع وتبويبها، وتختلفان في رؤيتهما، والمفارقة بينهما هي المفارقة بين الـ (أنا) الموضوعي، و الـ (أنا) الساردة، أي بين المبرر والمجاز حسب المفهوم الجيني- فيه (الأن) الموضوع تنمو وتشكل عبر الزمن، و الـ (أنا) الساردة أسيرة وعي الكاتب (المسرد) - من حيث تطابقهما في النص السيرداتي لحظة تشكيلهما النصي، وبذلك تكون الرؤية في السيرة الذاتية مصاحبة، والإيديولوجيا متأخرة، لأن الأفعال المميشة تفسر برؤية متأخرة في الزمن، ذلك أن التأثير لا يصاحب الفعل بل يتأخر عنه، كما أن الوعي بظهوره أو صحته، لا يصاحب زمن وقوعه (٩). ومن هذا المنطلق يمكن فهم الراي الذي أشاره جينيت في موضوع الرؤية السيرداتية، وهو أن التأثير الوحيد من وجهة نظر السارد - الشخصية المركزية - يتحدد بالملاقة مع معلوماته الحالية بوصفه سارداً، وليس بالملاقة مع معلوماته الماضية بوصفه شخصية مركزية. أي أن اتجاه السرد لا يبدأ بشكل خطي تصاعدي، كما هو في الحياة التي عاشها، بل الحياة التي يرويها

فيترك ثلاثاً وعشرين مرة، كاشفاً بذلك عن منظور سير ذاتي في السرد، يقوم على الفعل **أُطلِ** الحاوي لمعنى الرؤية والمعبر -أيضاً- عن وجهة نظر شخصية لأن المعنى الذي تحمله المفردة (**أُطلِ**) يقتضي نظراً من الأعلى إلى الأسفل، وهو ما يعرف برؤية عين الطائر، والذات الشاعرة تتخذ هنا من منطقة الحاضر الرؤية من فوق، نقطة انطلاق للسرد تستحضر فيها ماضيه في قراءة ذاكراتية وعبر الأسفل المرئي.

ولا تخلو مفردة (**أُطلِ**) - فضلاً عن منظورها السير ذاتي - من منظور رؤيوي تستحضر فيه ما ترغب في استحضاره لتجري عليه مسجماً شاملاً لا يقف عند حدود التفسير. بل يجري استقراء عام، لأن الرؤية وفق عين الطائر تقترض وجود آفاق واسعة بحاجة إلى إطلالة شاملة تحيط بتفاصيل المشهد، لكنها لا تستطيع التقاط التفاصيل الجزئية الصغيرة، لأن مثل هذه الرؤية تقترض دوماً مساحة فاصلة بين الراي والمري، لا تسمح له برؤية الأشياء الدقيقة بخلاف مفردة (**أرى**) الموجودة في العنوان، التي تحمل في طياتها احتماليات في الرؤية، فقد تكون قريبة من منطقة البصر وقد تكون بعيدة نسبياً، لكنها لا تخرج من هذه المنطقة.

وهي أيضاً تكشف لنا هوية السارد، في كونه سارداً مشاركاً في الحدث، يعلم بقدر ما يعرض من أحداث بالترزامن، وذلك جزء من خطاب الصورة الشعرية، فهي لا تحفل بالتفاصيل أمانة للذاكرة، بل تقبض منها لتضفي مناطق الشعر، ودرويش على علم بقضايا هذا النوع من الكتابة، ويعلم أنه مضطرب بشكل أو بآخر لتطابق مثل هذا العمل الذي يعتمد على الانتقائية الواعية، فيدون ما يريد أن يدونه، ويتجاهل أو يتناسى ما لا يريد تدوينه، لذلك نراه يصير بهذه الانتقائية عبر مفردة (**أرى**).

يصحبنا درويش في إطلالة فوقية

لعل أولى المسائل اللافتة للنظر في هذا النص، عتبة العنوان التي تنهض على استراتيجيات واضحة تختزل -مع نصها- تجربة الديوان بأجمعه

ولعل أولى المسائل اللافتة للنظر في هذا النص، عتبة العنوان التي تنهض على استراتيجيات واضحة تختزل -مع نصها- تجربة الديوان بأجمعه، كما أنها تحمل في طياتها ملامح النوع السير ذاتي من خلال عدة أمور:

١- الحضور الواضح للذات في عتبة العنوان من خلال توظيف ضمير المتكلم في السرد.

٢- قيامها على منظور استرجاعي من خلال توظيف صيغة الماضي.

٣- طبيعة الرؤية التي تصعب عنها مفردة (**أرى**)، تتجاوز دلالتها البصرية إلى دلالة ذاكراتية تحاول استحضار صورة الذات من منطقة الماضي المنوَّت (**بالبعيد**) إلى منطقة الذاكرة، في محاولة من الذات الشاعرة لإعادة تشكيل الذات نصياً، من خلال بعثها من عالمها الماضي إلى دائرة اللحظة الآتية، لحظة بعث الحياة فيها ثانية عندما تغدو كلتاهما نصياً.

ينهض النص في تشكيل أسلوبيته، على مفردة (**أُطلِ**) المزودة بقدره تصويرية عالية تعمل على تشكيل مجموعة من الدوائر، كل دائرة تختص بجانب من الجوانب المتلقة بحياة الشخصية المسرودة في النص:

أُطلِ كشرقة بيت على ما أريد بهذه الجملة التي تتكرر في ثانيا القصيدة أربع مرات فتفتح الأبواب الشاعرة نصها، أما الفعل (**أُطلِ**)

أُطلِ أثرٌ في مثل هذا النوع، لخضوعه لخطاب بلاغي يقوم أصلاً على علاقات لغوية، وتركيب بلاغية خاصة، تشيد مكونات التجربة، ويتماهى فيها الواقع بالخيال إلى الحد الذي لا يمكن التمييز بينهما. هذا النوع من التداخل يخلق آفاق انتظار متحولاً وغير مستقر لدى القارئ، جاعلاً بينه وبين العمل السير في نوعاً من التوتر، لا يسمح له بأن ينظر إلى السيرة بمنظار التطبيق الحرفي بين ما هو مسرود في النص، وبين ما هو معيش على أرض الواقع (١٦).

ومن هنا تتأتى حرية الكاتب السير ذاتي الشعري في تدوين ما يريد تدوينه في سيرته، لأن طبيعة النوع تفسح له المجال -إلى حد ما- للمروعة وتضيق دم الحقيقة في الجملة -المسؤولة- بين القبائل التي هي هنا، مزيج من الشعر والتهويمات والإحالات على الآخر، الذي هو شخص مكون من امتزاج الواقع بالخيال (١٧).

فضلاً عن ذلك هنالك عوامل أخرى تصب في إمكانية البحث عن الصدق في السيرة الذاتية، تتمثل بالنسيان، والتناسي، وضعف الذاكرة أحياناً، ورقابة العقل، وحماية الآخرين المساهمين بشكل أو بآخر في تشكيل الحدث المتمثل بسيرة الكاتب (١٨)، ومن هنا يغدو الصدق والحقيقة أمرين افتراضيين لا مجال للتثبت منهما في أي نص سير ذاتي شعري يؤرخ صاحبه أن يؤيد نصه غرضه الجمالي، في كونه نوعاً أدبياً مهجاً من الشعر اقتفى أساساً على الخيال، والسيرة الذاتية التي تستمد مادتها من الواقع.

تلخص قصيدة (**أرى شعبي**) قادماً من بعيد رؤية محمود درويش للنص السير ذاتي الشعري، عندما يخلق عبر مفردة (**أُطلِ**) مساحة فاصلة بين ذات درويش الحي-الشاعر- وذات درويش الطفل، كاشفاً بذلك عن رؤية مروية تستلطن الذات لتستحضر تفاصيل حياته في ديوان خصمه لهذا الغرض وهو (لماذا تركت الحصان وحيداً).

على ما يريد ليقفنا على لقطات بانورامية عديدة ممتعة، يمكن أن نعد النص في ضوءها نصاً استهلالياً يؤدي مهام التهيئة المؤدية إلى الداخل - المثن السبزداتي الشعري - (ماذا تركت الحصان وحيداً)، ولهذا يوقعها درويش في البداية خارج الأقسام السبعة التي يتكون منها الديوان، وعلى نحو يمكن القارئ من قراءتها على أنها حركات في رحلة العودة إلى الماضي، وعبر كل حركة يطل الشاعر عبر ذاكرته على واقع كان قد عاشه بكل تجاذباته، واليوم يمدّها برؤية سبزداتية تحاول استعادة الماضي ليعيشه ثانية في نصه الذي هو من إنتاجه، بعد أن خيّر الحياة وأصبح مدركاً لمتطلبات مثل هذا النوع من الكتابة السبزداتية، فقرأه يثور في أعماق الذاكرة ليستطعن ويستشرف أبعاد الذات الإنسانية ويستشرف وجودها الكلي، وضمن أطر اجتماعية وتاريخية، وزمكانية، وكذلك ضمن علاقاتها باللغة، ومن ثم ضمن إطارها الكوني الشمولي:

أُطلُّ كشرفة بيت على ما أريد
أطل على أصدقائي وهم يحملون
يريد

السماء، نهيداً وخيزاً،

وبعض الروايات والأسمونات
...

أُطلُّ على ثوريس، وعلى
شاحنات جنود
تُغير أشجار هذا المكان
أُطلُّ على كلب جاري المهاجر
من كندا، منذ عام ونصف...
أُطلُّ على السوردة الفارسية
تصعد

فوق سياج الحديد

أُطلُّ، كشرفة بيت، على ما
أريد

أُطلُّ على شجر يحرس الليل
من نفسه

ويحرس نوم الذين يُحيونني
ميتاً...

أُطلُّ على الريح تهب من وطن
الريح

في نفسها...

أُطلُّ على امرأة تتشّمس في
نفسها...

أُطلُّ على موكب الأنبياء القدس

وهم يصعدون حفاة إلى اورشليم

وأسأل: هل من لبي جديد

لهذا الزمان الجديد ؟

أُطلُّ، كشرفة بيت، على ما أريد

أُطلُّ على صورتني وهي تهرب من
نفسها

ينطوي النص

- القصيدة -

على دالتين

مركزيتين كبيرتين

تتمثلان في الذات

والمحيط - الآخر -

إلى السُّلم الحجري، وتحمل متدلي
أني

وتحقق في الريح: ماذا سيحدث لو
عدت

طفلاً ؟ وعدت إليك ... وعدت إليّ

أُطلُّ على جنع زيتونة خُبات زكريّا

أُطلُّ على المفردات التي اقترضت في
«لسان العربي»

أُطلُّ على الفرس، والسرور،
والسومريين،

واللاجئين الجُدد...

أُطلُّ على عقد إحدى فقيرات طافور
تطحنهُ فُرُبات الأمير الوسيم

أُطلُّ على مُشهدٍ مُجهِد من عتبات
الملك

أُطلُّ على ما وراء الطبيعة

ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد
الرماد ؟

أُطلُّ على جسدي خالفاً من بعيد...

أُطلُّ على لفتي بعد يومين. يكفي
شباب

قليل ليفتح أسخيلوس الباب للمسلم،
تكفي

خطاب قصير ليشعل انطونيو

العرب،

تكفي

يد امرأة في يدي

كي اصانق حريتي

وان يبيد الد والجزر في جسدي
من جديد

أُطلُّ، كشرفة بيت على ما أريد
أُطلُّ على شبي

قادمًا

من

بعيد... (١٩)

ينطوي النص - القصيدة -
على دالتين مركزيتين كبيرتين

تتمثلان في الذات والمحيط

- الآخر -. يظهر المحور الأول

في ذات الشاعر والنو



ثباتها وأحققتها للعيش في هذه البقعة التي يحاول الآخر نفثها عنها.

وإمعاناً في ترسيخ امتدادها الحضاري، تلقت الذات الشاعرة لقطة موقلة في القدم - زمنياً - أيام أورشليم (القدس) قبلة الأنبياء ومحل رحلهم وترحالهم (أطل على موكب الأنبياء القدماء/ وهم يصعدون حفاةً إلى أورشليم/ وأسأل: هل من نبي جديد/ لهذا الزمان الجديد).

إن الذات الشاعرة في استحضارها لهذه اللقطة، إنما تسعى إلى ربط الماضي بالحاضر اعتماداً على دالة مكانية تمثل بؤرة النص - اللقطة - وهي (القدس) التي تعمل على شطر الصورة - اللقطة - على صورتين متصارعتين في الذهن - ذهن المقارئ - الواقعة عليه مسؤولية ملء الفجوات في النص: الصورة الأولى صورة القدس ماضياً وهي تحفل بمواكب الأنبياء، وبذلك ترتدي الهيئة قوب الكناية لتضع منها أشعة السلام من خلال توافد الأنبياء بهتفان شرائعهم، إذ تشكل القدس - مكانياً - نقطة التقاء للديانات الثلاث: اليهودية، المسيحية، والإسلامية. والصورة الثانية صورة القدس - حاضراً - وهي محط صراع وتنازع بين العقائد المختلفة. وأمام هذا النوع من الصراع يضئنا درويش بمواجهة السؤال، عن إن كانت أرض الحلم تتسع لبعث نبي جديد يعيد السلام لهذه الأرض!

ويعد هذه اللقطات البانورامية التي تكشف عن علاقة الذات الشاعرة بالمحيط، يلتفت درويش إلى استبطان الذات فتتأمل في تاريخ تكوين الذات وعودتها إلى بداياتها الأولى في مكانها الأم- البيت- الذي تكثفي فيه باستحضار جزء منه (المسلم الحجري) بوصفه جزءاً يرمز إلى الكل (البيت): (أطل على صوتي وهي تهرب من نفسها/ إلى السلم الحجري، وتحمل مندبل أمي/ وتعطف في الريح: ماذا سيحدث لو عدت/ طفلاً؟ وعدت إليك.. وعدت إليك).

تطل ذات الشاعر على لقطة ذاكراتية معرفية تستحضر رمزاً من رموز الشعر العربي هو المتنبي

ومؤناً - بوصفها الحركة التي تلخص صراعها من أجل البقاء والمحافظة على الهوية، إذ تغلق اللقطة صراع الذات مع العناصر الطارئة عليها، التي تحاول إزاحتها عن مكانها الأصل، وهنا نجد الذات وقد تقمصت النورس المرتبط بالبحر، وقد جاءت هذه الصورة لتجسد الثبات غير القابل للتغير، في مقابل الجنود بشاكتهم الذين جاؤوا ليفيروا معالم المكان، ويصفوا مكاناً جديداً لا يمت إلى المكان الأصل بقدر ما يناسب القادمين من كندا وكلاهما، ويتوأم معهم (٢١). وسيقف درويش عند هذا الصراع - صراع الإزاحة عن المكان الأم - كثيراً في قصيدته (قرويون من غير سوء) (٢٢).

ثم تطل ذات الشاعر على لقطة ذاكراتية معرفية تستحضر رمزاً من رموز الشعر العربي هو المتنبي في محاولة منه لإقناع قارئه بأن التاريخ يعيد نفسه، عبر إيجاد نوع من الشبه بين معاناته ومعاناة المتنبي في رحلته الطويلة - وإن اختلفتا في الغرض- وأنهما لم يمتلكا غير صهوة الشعر يمتطيانها:

أُطِلُّ على اسم ((إبسي الطيب المتنبي))

المسافر من طبريا إلى مصر فوق حصان النشيد

وهي الوقت نفسه تلمح الذات بجنودها وطبيعة انتمائها كي تلبور معالم الأنا، وهي تسعى إلى تعزيز

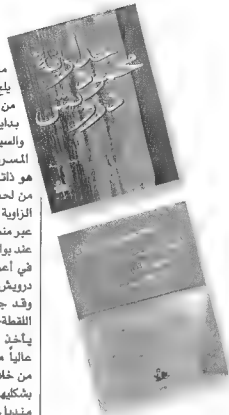
التمتعية لها (الأم، الأصدقاء)، أما المحيط فهيك تزييمه في دوائر: الآخر ممثلاً بالجنود، الجار المهاجر من كندا، ودائرة الطبيعة بطيورها (النورس، الهدندو) وحيواناتها (الكلب، الحصان)، وأشجارها (غير المسماة المشبهة بالزيتونة)، ودائرة ما وراء الطبيعة (حياة ما بعد الممات)، ثم تبرز دوائر لها صلة بالثنى (الروايات، الأسطوانات، النشيد)، وبالتاريخ وصراعاته (الفرس، الروم، السومريون، اللاجئون الجدد)، وبالأبعاد القومية (اللغة ولسان العرب)، وبالشخصيات الفاعلة (المتنبي، زكريا، طاشور، أسخيليوس، أنطونيوس) (٢٠).

في اللقطة الأولى تسعى الذات الشاعرة إلى إبراز جانب من الأماسة الفلسطينية عندما تجعل من أصدقائها نموذجاً للذات الفلسطينية التي تعيش على سحر الخير، وقد أذعن واستسلمت له، فصار قوته اليومي وعالمة المؤمل، في محاولة منها أن تجعل منه - أي الخبر (البريد) - دواءً تُسَكَّر به إنكسارات الواقع المحذوف على مصعد النص، وعبر فجوات يوكل الشاعر للقارئ مهمة استنتاجها، وإمعاناً في تصوير هذه الحالة، تأتي الذات الشاعرة ببعض الروايات والأسطوانات لتكرس حالة الهروب من الواقع إلى عالم مؤمل تحاول الذات خلقه عبر الجنوح إلى عالم الخيلة، الذي يتجدد ويتجدد من خلال فعلي القراءة والاستماع، اللذين تحتاجهما الرواية والاستمالة.

وهي اللقطة الثانية ترصد الذات الشاعرة وجهاً من وجوه المواجهة بينها وبين الآخر الذي يحاول تدميرها عن طريق معو ملاح المكان الذي شكل تلك الذات، بوصفه المكون للرحم الذي يولد فيه الشاعر: (أطل على نورس، وعلى شاحناتٍ جنود/ تُقَرُّ أشجار هذا المكان/ أطل على كلب جاري المهاجر/ من كندا، منذ عام ونصف).

تجسد هذه اللقطة حركة الذات في الوجود - حضوراً وفغيلاً أو حياة





المراوي للذات الشاعرة عن نفسها، التي تقصع عنها مفردة (أطل) إذ تتيح للذات الشاعرة أن تطل بعين الحاضر على ما كانته أيام تشكلها الأول - عندما كان درويش طفلاً - كما أنها اتاحت لها فرصة محاوره النفس عبر مونولوج داخلي، يتخذ صيغة السؤال المتضمن معنى التمني فيما لو تمكن درويش من أن يعود طفلاً في حضن أمه، ويعود إلى ذاته التي انفصل عنها منذ غادرها متوجهاً إلى منفاه.

تواصل الذات طرح أسئلتها بمنطقها السيرداتي، ولكن هذه المرة بشكل مغاير عن المنطق الذي اعتاد عليه القارئ، إذ غالباً ما يرصد القارئ حركة الذات من الحاضر إلى الماضي - يأخذ سيرداتية النص القائم على السرد الاسترجاعي بنظر الإعتبار - لكن درويش يكسر أفق التوقع هذا بالسير بأسئلته من الحاضر إلى المستقبل (أطل على ما وراء الطبيعة/ ماذا سيحدث - ماذا سيحدث بعد الرماد / 9 أطل على جسدي خائفاً من يعيد ...)، فالذات هنا بمنطقها السيرداتي المغاير، تستيقظ الزمن لتجعل المستقبل حاضراً، سائرة بنفسها إلى نهاية معنوية، وفي ذلك إشارة سيميائية إلى جدلية الصوت الشعري بين الحضور الذي يمثل الحاضر، والغيب الذي يمثل المستقبل، في معنى منها - أي الذات الشاعرة - إلى أن تخلق حضوراً مضاعفاً لأي غيب محتمل، عبر تطعيد الذات كتابياً من خلال إعادة الحياة إلى ماضيها الذي تحاول استحضاره لتعيشه ثانية على مستوى الذاكرة والنص، وهي بذلك تجسد حالة الصراع بينها وبين حركة الزمن بنسخته الفلسفية التي يتقاذفها كل من مد السلم وجزر الحرب، من دون إعطاء هذه الذات فرصة لتتعمق بوضع يدها في يد امرأة جاءت هنا رمزاً للحياة بوصفها عنصر خصب ونماء؛ (أطل على لفتي بعد يومين - يكفي غيباً/ قليل ليفتح أسخيلوس الباب للسلم/ تكفي/ يد امرأة في يدي/ كي

مختزنة لتجربة الشاعر. وهو يلج إلى منطقة السيرة الذاتية، من خلال سارد ذاتي متكامل منذ بداية النص بقيادة دفعة السرد، والسير بالذات الشاعرة والذات المسروقة عبر خط السرد إلى ما هو ذاتي في التجربة، وبشكل يزيد من لحة الوحدة بينهما. ووفق هذه الزاوية من الرؤية، تتطرد ذات الشاعر عبر منظور السارد إلى نفسها، فتقف عند بوابة الذاكرة وهي تحاول الفوص في أعماق الماضي، لتستحضر ذات درويش الطفل في بيته ومع والدته، وقد جاء ذلك عبر تسييج النص - اللقطة - بشبكة من المفردات السيرية يأخذ فيها الحس الطفولي قدراً عالياً من الفنى والكثافة، ولا سيما من خلال توطين مفردتين وإن جاءتا بشكلهما الجزئيين (السلم الحجري، ليدل منديل الأم) ولكنهما حملتا دلالة كلية، فجاء (السلم الحجري) ليدل على البيت، و(منديل الأم) ليدل على الأم، والذاتان ترتبطان بفكرة الرحم: الأولى تحمل معنى مجازياً، والثانية تحمل معنى حقيقياً، لتؤكد ما حالة الانتماء الصيري التي تربط الذات بمنتهى، أو الرحم بمعنييه المجازي والحقيقي.

على الرغم من تمركز الذات الشديد حول نفسها، إلا أنها استطاعت أن تحافظ على تعظيها الشعري والسيرداتي، مع الارتقاء بعمق التجربة إلى مصافي الشعرية المانية، وذلك عبر صيغة الانفصال

**على الرغم من
تفكير الذات
الشديد حول
نفسها، إلا أنها
استطاعت أن
تصافى على
تخطيها الشعري
والسيرداتي**

تختزل اللقطة مستويين من التحليل:

المستوى الأول سطحي، يمثل في وضع القارئ أمام إشكاليات النص السيرداتي ومفادها أن حكاية المرح نفسه تصطبغ بمقتضيات: الأولى: صعوبة استدعاء الصور عبر الذاكرة استدعاءً حرفياً بسبب جملة عوامل تعيق عمل الذاكرة وتعرقل مسيرة الاستدعاء - وقد وقفنا عليها في أكثر من مناسبة - الثانية -: إن الصورة المستدعاة عند منها شكل سيرداتياً شعرياً، تتخلل عن شرطها الواضي الحرفي إلى شرط آخر يعليه عليها واقعه الفني الجديد المشهود إلى التخيل - بوصف الشعر قائماً في الأساس على التخيل - وإلى السرد نظراً لأن أي نص سيرداتي لا يخلو من عنصر السرد، وكل ذلك يصعب من عملية تدوين الماضي الشخصي الذي تروم الذات درجه في مدينتها الشعرية.

المستوى الثاني عميق، يذهب إلى أبعد من ذلك، فيرى أن درويش استطاع عبر هذا المقطع أن يقدم صورة

بين حضوره الجسدي الآني لحظة الكتابة، وحضوره للنصي الأزلي حتى بعد فراقه، لأن الكتابة بالنسبة له الثروة النهائية التي أودعها حضوره قبل أن يمضي في دورة جديدة.

الكتابة من العراق

ذلك، إذ كما يقول درويش عن نفسه بأنه: للمسافر والمسبيل، وأن الماضي صحراء، والغد غائب في الصحراء الآتية، وأن عله ذاته وما ملكت يدها وعزاه الوحيد هو فعل الكتابة الذي يختزل وجوده في طياته(٢٣). فهو لا يجد نفسه إلا في الكتابة، وهي الشاهد الوحيد على دوائه الأبدى

أعائق حريتي/ وأن يبدأ المد والجزر في جسدي من جديد، وبذلك يكون المقطعان الأخيران، قد جسدا لحظات التضاد التي تعيشها الذات بين صورتها الحالية - لحظة الكتابة - بوصفها ذاتاً شاعرة ومصورة للماضي، وبين صورتها ذاتاً مستحضرة لا مكان لها الآن إلا في النص، وإذا كان سيرها نحو المستقبل يخيفها لأنه لا يختلف عن الحاضر العامل متناقضاته معه، والملوح بسيف الموت في أية لحظة، فإن سيرها باتجاه الماضي ومحاولة عيشها ثانية، يهدر الموت عنها ويمنعها الخلود الملتزم من خلال عيشها في الذاكرة الجمعية المتمثلة بقراء سيرتها، وبذلك تكون الذات قد أحدثت تغييراً في ناموس من توأمين الكون من خلال محاولتها لأن تحيا حياتين في حياة واحدة، الأولى: هي الواقع، والثانية: هي النص، الأولى مسكونة فيها الذات بواقع مؤلم، تتجاهلها متناقضات ومتغيرات صديدي، والثانية مسكونة بروي الذات نفسها، وطموحها في أن تعيش حياتها على وقع ما تمليه الرؤية الآتية لحظة استدعاء الحياة في الذاكرة. وفي النهاية تخط الذات الطاعنة مساراً ارتدادياً نحو ما ابتدأت به النص عبر مقطع أخير، يكتفي بإعادة صورة الإطالة على ما تريد، إذ جاءت في مفتتح النص، وصورة الإطالة على ذاتها القادمة من متحف الماضي، والموجودة في عتية العنوان (أطل كشرفة على ما أريد/ أطل على شبحي/ قدام/ من/ بعيد).

إن هذه الحركة الدائرية التي تحيط بالذات، تطوّر على فلسفة رؤيوية تقوم على تمركز النص في ثورة الذات، بوصفها مركزاً بالذات وأفعلاً في توجيه وصنع بل وقبادة أحداث الواقعة الشعرية من خارج منطقة النص من جهة، ومركز استقطاب فاعل في توجيه السرد من الداخل - مع الأخذ بنظر الاعتبار ميراثية النص - من جهة ثانية، وبذلك تكون الذات الشاعرة قد حملت النص معنى وجودياً قوياً، يجعل من الذات مركز الوجود والحركة، بل أكثر من

البرامش والأبحاث

(١) السائق الميثاق الاطوبيوغرافي: السيرة الذاتية للغرب أمونجا . حسن يعراوي . مجلة أفاق المرفية . العدد ٢-٣ لسنة ١٩٨٥: ١٠.

(٢) الذاكرة الجمعية والذاكرة للشعوب في مدارات السيرة كقالب الطويل، مهدي ميهيدين. مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد ١٢٦، لسنة ٢٠٠٥: ٢١.

(٣) الذات معجزة بالكتابة، عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً، حاتم الصكر، مجلة أفاق عربية، بغداد، العدد ١٢، لسنة ١٩٩١، ١١٤.

(٤) الذات معجزة بالكتابة تحول الممرح السيزمي في سيرة شوقي طوقان الذاتية - رحلة جبيلة - رحلة صنية، حاتم الصكر، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد ٢، العدد ١، لسنة ١٩٩٢، ١١٤.

(٥) السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء البعثات العربية، محمد صابر عبيد . دار الثقافة والأعلام ، القاهرة، ط١، ١٩٩٤: ١٤.

(٦) فن السيرة، لحسان عباس دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١، ١٩٨٨، ١٠٥.

(٧) السيرة الروائية، إشكالية النوع والتجهيز السريدي، عبد الله إبراهيم ، مجلة نثرى ، مؤسسة عمان للصحافة والنشر ، العدد ١٤ ، لسنة ١٩٩٨: ١٨.

(٨) الشعرية ، ترقيتان لثروفت ، ترجمة: شكري الميهيدين وجاء سلامة ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبتال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٧: ٥١.

(٩) السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، محمود الجبيل، إشكالاته ، محمد الباردي ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد ١٦ ، العدد ٣ ، لسنة ١٩٩٧: ٧٢.

(١٠) خطاب الحكاية، بحث في الملجج ، جهاد جهين ، ترجمة: مجموعة من النقاد ، المشروع القومي للترجمة ، ط١، ١٩٩٧: ٢٠٩.

(١١) أوجه السيرة ، أندريه مورا ، ترجمة: ناجي المحدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٨٨: ٥٥.

(١٢) سيرة الغائب سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطف حسين ، شكري الميهيدين ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط١، ١٩٩٦: ٢٠.

(١٣) السيرة الذاتية الشعرية: ٢٠.

(١٤) سيرة الغائب سيرة الآتي: ٨١.

(١٥) الذات معجزة بالكتابة عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً ١١٦.

(١٦) مزايا مرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنيائية لتقصيد السرد الحديث ، حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١، ١٩٩٥: ١١٥.

(١٧) أدب السيرة الذاتية المسكونة عنه عربياً، سيرة ذاتية مصغرة ضمير الغائب، خليل صويلح، مجلة الزمان، دائرة الثقافة والإعلام، القاهرة، العدد ٢٠، لسنة ١٩٩٨: ٢٠٩.

(١٨) ينظر: أوجه السيرة: ١١٠، ١١٦.

(١٩) غداً تركت الحضانة جيداً ، محمود درويش ، دار الفنون للطباعة والنشر ، القدس ، ط١، ١٩٩٥: ١٥.

(٢٠) السيرة والمتجول: قراءة من نماذج عربية معاصرة ، خليل الشيخ ، دار أرملة للنشر ، عمان ، ط١، ١٩٨٠: ٢٠.

(٢١) ن. ١٨٠.

(٢٢) ينظر ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، ط١، ١٩٨١: ٢٤ - ٢٧.

(٢٣) محمود درويش: شاعر الحرية المتحوّلة، علي الشرع، سلسلة كتاب الشهر (١٤)، وزارة الثقافة الملكية الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠٠٢: ١٢٢.

ضمير المتكلم!

لنادر رانسي

كثيراً ما يصحّح روائيونا أن السرد العربي يفتقر إلى الرواية «الفضائية» التي تقدم كاتبها بعريه النفسي والجسدي، كأننا مرفقاً بالآثام والخطايا التي لا يلتبس انتسابها إلى «الحرام الصريح».
غالباً ما تأتي مثل تلك التصريحات في سياق إجابة مسبقة، على سؤال آخر الأعمال لكاتب يدعو القراء إلى انتظار بوج لم تعرفه الرواية العربية من قبل، عار مثل حوار مع النفس.
بيد أن شيئاً من ذلك لم يحدث، ليس من قبل ذلك الروائي المفترض أملاء، وإنما من الروائيين الحقيقيين الذين لم يزودوا المكتبة العربية، منذ «الخيز الحافي» لـ محمد فكري، إلا إرهاسات لتقديم الذات على كرسى اعتراف متحرله، يذهب إلى ألف اتجاه مفتوح على التأويل الذي يكفي «شر القتال» مع المجتمع وسلطته!
يجلهد روائيونا القريبوا من منطقة «الفصح» في اجترار حيل سردية ينشلونها على التحوم، تقترب منهم بمقدار ما تبعد عن الصادم والصادم، وتباعد بمقدار ما تقترب من أسوار عقد الذنوب العالية، لتكون المحصلة أدباً يبخس ولا يجرح، ويكسر ضلعاً من «الثالوث» ليرفع عليه راية بيضاء تماماً!

هو جاس قول ما لا يمكن قوله، وأهنة، ولا تترك الكاتب خشية قراءة «الآب» وتأويله لضمائر الغالب التي تتكاثر مثل حمج المريب الهائف «خنوني». تتراكم ورق توت داكن تحجب عورات غائرة بأدامها المكتومة في ضمير «المتكلم»!

هناك من يبتلع خطواته الأخيرة نحو كتابة «لا حياء فيها» اجتهداً منهم للحفاظ على لسان القبالة الكاذبة، والظهور برداء الكائنات الصوية، الإرادية، المعصومة عن خطايا النوم على «وسادة خالية» تخفق فيها الأحلام «الصورية»!

وقابات متعددة يفرضها الكاتب على ذاته قبل الاصطدام المتوقع مع الرقابة الرسمية، أو الاجتماعية. لكن الرقابة الذاتية تبدو أشد ضيقاً على روح النص، ترفقه بمحاذير مهجوسة بالصورة الأخيرة اللائقة ببطاقة الأحوال المدنية!

تفكر رقابة الكاتب على نفسه من حرارة النص، تنذهب به نحو الصنعة، وإفغال الحكايات التي تجر حكاية لم ترو، تضطره لتشديد أكياس الرمل بما يكفي انتصاب فوهة كاملة للصوت والأحلام المتبسرة..

«الأدب الحافي» كما يدعو إليه عبده وازن، ما زال مفقوداً في الرواية العربية، مصلحة «أدب» يبالغ في «أدبه» ويستجيب كاتبه لطلبات الرقابة الأخلاقية من المجتمع، ومن قبل، من السلطة الرسمية، ويخضع لمزاجهما المحافظ، ورويتهما المدرسية للأدب بوصفه أداة تربوية تدعو إلى الفضائل، متدثرة بمواظد الأمر والنهي..

في المقابل يتم النظر إلى الأدب الذي يدخل مناطق ممتعة من فرط الهجران، على أنه أدب «ساجن يروج للرفيلة ويدعو لارتكاب الفواحش» وهي أحكام أخلاقية تحاكم الأدب، كما يحاسب المجتمع المرأة بقوانين مطلقة القيمة، تختصرها في خصلة شعر مشتركة للهواء!

«الأدب الفضائي» وهي تسمية لا تعنيه بأي حال، يقدم الصورة قبل معالجتها وفق تكنولوجيا متطورة، تكذب ولا تتجمل، ويقرأ علينا النص بكتائنه الأولى، وأخطاله «الفاحشة» التي يتم استدرارها في قراءات الأصدافاء المتعبد، حتى تنتهي إلى «حفن فاضل» في البروفة الأخيرة قبل الطبع!

«أريد التوثق في الصدق، والجهز بأني سأقول ما لم يقل من قبل، وأني أفضل ضمير المتكلم على باقي الضمائر والغالبية أو المستترة يكذب لا يصدق!

أعد بكتابة شهري كأننا مجنوناً بالذنوب والخطايا التي لا يمكن التنبؤ منها، إذا ما قرلت خلسة من قارئ رقيب!

«ذلك في» من إجابة روائي مفترض يتحدث بـ «ضمير المتكلم» ولا تملك إلا أن تنتظر رواية لا تحكمها ضمائره الغالب!

البرناسية

البرناسية مذهب أدبي فلسفي لا ديني قام على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية في الشعر، وعرض عواطف الفرد الخاصة على الناس شعراً واتخاذ وسيلة للتعبير عن الذات.. بينما تقوم البرناسية على اعتبار الفن غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات، وهي تهدف إلى جعل الشعر فناً موضوعياً همه استخراج الجمال من مظاهر الطبيعة أو إضافته على تلك المظاهر، وترفض البرناسية التقيد سلفاً بأي عقيدة أو فكر أو أخلاق سابقة. وهي تتخذ شعار «الفن للفن».

لقد أطلق أحد الناشرين الفرنسيين على مجموعة من القصائد لبعض الشعراء الفرنسيين الناشئين اسم «البرناس المعاصر» إشارة إلى جبل البرناس الشهير باليونان التي تقطنه «آلهة الشعر» كما كان يعتقد قدماء اليونان، إلا أن الاسم ذاع وانتشر للتعبير عن اتجاه أدبي جديد. ويعد الشاعر الفرنسي توفيل جوتييه 1811-1872م رائد الاتجاه البرناسي إلى جانب زميله الشاعر لوكت دي ليل الذي يعتبر المنظر الأول للفكر البرناسي، الذي تبلورت مبادئه بعد منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا بفضل مجهودات الشاعر الفرنسي ستيفان مالا راميه 1842-1898م.

تقوم فلسفة التشكيل البرناسية على اعتبار الأدب والفن غاية في ذاتهما، وأن مهمتهما الإمتاع فقط لا المنفعة، وإثارة المشاعر والهبات الإحساس وليتنوق الإنعسان الفن الجيد. تم العمل من خلال وسائل التشكيل الفنية المتوفرة عند الشاعر على تحطيم المعمار القديم للمتحيلات

أثر الحضور «البرناسي» في تشكيل قصيدة الحب في الشعر العربي المعاصر قراءة في مستويات النحت الجمالي في شعر الحب

أ.د. حبيب بومرور

توطئة:

في معرض حديثنا خلال هذه الورقة البحثية عن أثر الحضور البرناسي في تشكيل قصيدة الحب في الشعر العربي الحديث، أعرض في عجالة خلال هذه التوطئة الموجزة تعريفاً للبرناسية وأشير إلى أهم روادها وبعض ركانتها الأيديولوجية المؤثرة في نماء المتخيل الإبداعي عند الأنثيليجنسيا من الشعراء العرب في العصر الحديث، الذين ساءرض بعضاً من تجاربهم في متن المدخلة بعد حين.



ستيفان مالا راميه

الشعري العام في الغزل العربي، فمن خلال قراءاتي الشعرية الأولى تبهرت إلى شيء خطير هو أن كل الحبيبات في الشعر العربي من واحدة، إن حبيبة جدير هي نفسها حبيبة الفرزدق، وحبيبة أبي تمام وحبيبة الشريف الرضي وحبيبة أحمد شوقي وخليل مطران وسامي باشا البارودي. ومقابل المرأة الجسدية كانت هي الأخرى واحدة. والأفعال بجمال المرأة كان دائماً صغراويا، بمعنى أن أمير الشعراء شوقي لم يستطع أن يتحرر وهو في باريس وإسبانيا وجاردين سيني والزمالك، من رتب خلال البدايات ووشمهن وكلمهن وأوتاد خيامهن. كانت هذه حقيقة تزعمني لذلك أدت أن أدخل إلى الشعر العربي من باب آخر، وأن أطرح عشقي الخوصومي على الورق دون استمارة عشق الآخرين..

أن أسجل علاقات الحب في عصري بطريقتي الخاصة... (٧)

ولعل هذا ما يفسر تلك الصور البرناسية الفرية الترامية هنا وهناك في دواوين شعره، حيث تأخذ المرأة كنموذج أشكالاً وإواناً وأحجاماً في شكل بناءات تركيبية متفردة تحدد طريقة التشكيل البرناسي عند نزار، أين يمثل التصوير الجزئي (التشكيكي) لنموذج المرأة النزارية قمة التمثيل البرناسي الفني لديه، فلطالما تناول المرأة كمسورة مفككة إلى عناصر جزئية غريبة ارتبطت قارة بالألوان والأشكال وتارة أخرى بالجسمات الصغرى المرتبطة بالمرأة ذاتها (أكسسواراتها)؛

يقول إحسان عباس في هذا الشأن: من درس شعر نزار دراسة متدرجة وجد أن استغرابه الشعري بدأ يتناول أشياء المرأة والألوان التي ترتبط بها وبين الطبيعة، ثم أخذ يحرك نظرتهم حول حالات المرأة حركاتها (و هي تمشط شعرها، وهي تمر في المقهى وهي تنزل من السيارة، وهي مضطجعة، وهي ترفض...) مع الإحاح على المزيد من أشياءها (قلم الحمر، الجوز، ثوب النوم الوردي، الصليب



نسيم جويدي

جويدي من الجزائر كنماذج لهذه الورقة البحثية أهم مراحل بناء التمثيل لديهم؛ حيث نسيج كل واحد منهم بنكهته الذاتية والتشكيكية من عالم المرأة وحالاتها صوراً جديدة لها، وقدمها في قالب شعري متميز، كان الحب هو ركيزته الأولى، ولكن من دون أن يفتح كل واحد منهم في محاكاة النمط أثناء رسم الحبيبة بميزاتها القديمة والمألوفة احتراماً لفلسفة وطقوس الإبداع وفق المذهب البرناسي الذي يمتك الأشكال الجاهزة؛ وإنما انطلق في رسم الأنموذج الجمالي التمثيل على أسس جمالية جسمية ثابتة. فقد تحدث نزار عن هذا قائلاً: « منذ بدأيتني حاولت أن أخرج على الأنموذج

أصبحت قصيدة النحت الجمالي عند الشاعر العربي الحديث والمعاصر أفضل وسيلة لتقديم البديل الجديد ضمن الفضاء البرناسي الجمالي

الإبداعية والشعرية الكلاسيكية وتدميرها لبناء العالم الجديد، لهذا ظلت فلسفتها الأيديوتشكيفية تقوم على ما يلي:

- تحقيق سعادة الإنسان عن طريق الفن لا عن طريق العلم.
- استبعاد التعليم والتوجيه التربوي عن الشعروالفن عامة.
- الاهتمام بالنحت الجمالي من خلال تمثيل الصورة الفنية الجمالية أكثر من اهتمامهم بالمضمين الفنية والأدبية.
- العمل ضمن الأثر الفني على جعل الحياة تقليداً للفن وليس العكس.

مستويات النحت الجمالي في شعر الحب عند الشاعر العربي المعاصر

لقد أصبحت قصيدة النحت الجمالي عند الشاعر العربي الحديث والمعاصر أفضل وسيلة لتقديم البديل الجديد ضمن الفضاء البرناسي الجمالي، فكل عملية تجاوز وكسر وتغيط تولد بالضرورة عملية تشكيل وإبداع، وخفي وتصوير لكل ما أضحت مكسوراً أو متعطى أو متجاوزاً، سواء بفعل رفض الزمن له، أو بحكم عدم مطابقتها لواقع الحال. فصار الشعر كلمة السر من صرف متى يقولها وكيف يقولها استطاع أن يزجج الصغرى للمسجورة عن الغفارة ويصل إلى صناديق المرحان والحدود المقصورت في الجنان... الشعر يمد يده إلى الأشياء البتة فيصيحها كما فعل موسى تماماً، والفارق الوحيد، أن أداة موسى هي العصا...، أداة الشعر هي القلم... (١)

فمن الواقع المسجوز بالتشكيل البرناسي بدأ قلم الشاعر المعاصر في رسم معالم التمثيل، كبديل وسيلة للهروب والتعطى، وإقرار الرفض. فكان الوطن، وكانت المرأة بداية هذا الرسم الجمالي.

المرأة كتمثيل جمالي بديل

تمثل مرحلة النحت الجمالي في شعر كل من نزار قباني من سوريا وسامد الصباح من الكويت وسليمان



وتتكرر مثل هذه الصور التجميلية البرناسية في مجموعاته الشعرية الثلاث (قالت لي السمر، وطفولة نه، وأنت لي) بشكل يجعل من صورة المرأة كمختلج شعري مبتذل لا يتجاوز عالمها الصغير المحيط بمجموع تصرفاتها وعلاقاتها، وأشياءها مع الرجل، من دون أن تفقد هذه العلاقات حيوية الخلق والإبداع لدى الشاعر. إذ منها ينطلق في تشكيل الأنموذج الجديد، هذا الأخير لم يرق لإيليا الحاي الذي اعتبر أسلوب الصورة الجزئية في الأمثلة السابقة عبارة عن دأفة هتية، تولد الخيال من الرؤيا الموضوعية في ضوء ضياع مسؤولية الفكر، يقول: «... بعد فما الآفة الفكر، التي نستشفها في هذه الصورة؟ إنها دون شك أفة الخيال عندما يصبح جموحاً فكرياً وأمياً، متقصداً من دون أن تكون وراءه صدف في التجربة يحول الصورة إلى رؤية نفسية بدلا من أن تكون خرافة ذهنية، فليس تمت أية قيمة للخيال في الفن إذا كان بعيد المدى ينقل مسرح القصيدة من أرض الواقع والصنق إلى نجوم الوهم المستحيل والخداع، فنزار لم يقل هذا إلا بعد أن أطلق خياله وتحرر تماما من مماناة الوجدان فاصبح الفكر اللاهي يبتعد فكرة خاوية، يدع الخيال يصورها بكل ما فيها من استحالة وانعدام في الحقيقة النفسية...» (٧)

صدر هذا الكلام عن إيليا الحاي في كتابه «نزار قباني شاعر المرأة» في طبعته الأولى عام ١٩٧٢، وقد وجدت في الفترة ذاتها ردا صريحا من نزار قباني على ما سبق من نقد في كتابه «قصتي مع الشعر» الذي نشر لأول مرة عام ١٩٧٢ أيضا، الشيء الذي جعلني أعبره كخطاب صريح موجه مثل تلك الانتقادات اللاذعة التي جعلت الفكرة البرناسية الخالقة لدى المبدع فكرة لاهية متعالية على الخيال المبدع ذاته، فكان ردا يصفق أمام الوجه بعدما سبق من نقد يجدد من يحثونه إذ اقتصرت قراته على نماذج صور وأشياء المرأة



جوتيه

الملاحظ أيضا أن نزار استطاع أن يلج إلى عالم المرأة وإلى أشياءها وجزئياتها

لم يستطع الخروج منه (على الأقل خلال مراحله الأولى)، فظلت مخيلته الجمالية تجول بداخله تصور ما لم يألف تصويره عند غيره، فهو مثلا في قصيدة «أثواب» يعمل على كسر شامل لعالم المرأة المخلوق من داخل خزائنه ملابسها بكل ما احتوت من ألوان وأصباغ وعطور:

أين الزمان وقد فصت خزانته
بكل مستهتر الألوان معمولا
فثم رافعة للنفوس... زاهية
إلى رداء بلون الوجد مسعور
إلى قميص كشف الكف، مغتلم
إلى وشاح، هريق الطيب، مخمور
أين الحرائر... ألوان وأمزجة
حيرى على ريويت ضوء ويلور (٨)

الذهبي، الكف، التورة...؟ مما يصح معه أن نقول أنه كان يبعث المرأة ولا يلعبها في خلق سوى، الدخول إلى هذه الجزئيات لم يكن مما يعني الشاعر العربي كثيرا قبل نزار، كما أنه ابتكر الصورة الملامسة لهذه الجذلات الصغيرة، والجرأة في اللغة والصورة مما هما أقوى ما يميز هذا النوع الجمالي (٩)

وأفضل ما يمثل هذا التمييز والتشكيل البرناسي لجزئيات هذا العالم الحميمي ما نقرأه في قصيدة «الشقيقتان» حيث تجمل واحدة الأخرى في انتظار موعد اللقاء المنشود:

قلم الحمر... أخفاه... فخي
شرفات الظن، ميعادي معه
أين أصباغي... ومشطي... والحلي؟
إن بي وجدا كوجد الزومعة
ناوئيني الثوب من مشجبه
ومن الديباج هاتي أروعه
سرخيني... جمليني... لوئي
ظفري الشاحب إلي مسرعة
جوري ناز... فهل اقتلته؟
من يد موشكة أن تقطعه
ما كذبت الله، هليما أدهي
كاد أن يهجر قلبي موضعه (٩)

إن تشار أشياء المرأة بين صور القصيدة ابتداء من قلم الحمر والمشط والأصباغ والحلي والثوب، وانتهاء بذلك الجروب المحترق لفة إلى اللقاء، والتشكيل الغريب هو في تقديرنا طريقة من طرق رسم الأنموذج المتحرر من سلطة القمع الزاهن باستغلال طوقس المذهب البرناسي الذي يعتمد تشكيلات الأشياء وغرابتها، لقد ووفق نزار عبر هذه القصيدة بصورة خاصة في تمثيل واقع تلك المرأة في حدود المخلقة التي عانته فيها... فانت تراها مقبلة مدبرة مضطربة ترتدي ثيابها، تتسرح، تتجمل تصنع أناملها كأنها العروس، تعد نفسها لتزف إلى عريسها... (٥)

والملاحظ أيضا أن نزار استطاع أن يلج إلى عالم المرأة وإلى أشياءها وجزئياتها فدخل إلى مخدعها، لكنه



سليمان... حركات الاهتمام الصغيرة
هذه تنفضني كمصفور... إنني
أعتبرها كمداسات البينو تنوقف على
مهاراة المازف... قليلات... قليلات...
من يعرفن العزف على أعصاب
الرجل... (٩)

ويميب إيليا الحايي دخول
نزار إلى عالم الحلم والمستحيل
وابتعماده عن صدق التجربة
حين يقدم أبياتا من قصيدة
«على الغيم» في مثل قوله:
ثقي بحبي.. فهو أقصوصة
بأدمع النجوم لم تكتبي
أو في قصيدة «على البيادر»
في قوله :

نحن من طرز السماء نجوما
ولنا عمر وردة أو تكاد (١٠)

و يأخذ عليه توظيف النجم كوسيلة
للهروب من الواقع والانغماس في عالم
الوهم والمستحيل ورسم المكاتب.
إن الملاحظة السابقة تصدق إذا
ما اكتفينا بقراءة النماذج المقدمة
كأبيات شعرية شبه مستقلة عن باقي
القصيدة، ولكن إذا رجعنا إلى القصيدة
بأكملها ندرك للوملة الأولى أنها في
الحقيقة قصيدة مارية من الواقع ليس
باللحن الإنسلاخي وإنما باللحن المتعدد
والرافض والخالق لإمكانات عيش
متخيلة تجمع الحبيبين بعيدا عن واقع
القمع والرفض في الرومانسية حالة

د. سماعة الصباح

**يوضح نزار درجة
اعتماده على الصورة
العاكسة لبعض أشياء
وملامسات المرأة والتي
أصبح يتهم من خلالها
بانعدام الرؤية الصادقة**

فقط من دون أن يؤسّع مداركه إلى عالم
نزار الشامل بكل مقاليته وخلجات
نفسه ومدارك الخلق لديه، فكان
أن استخرجت هذه الفقرة التي
تجيب بقدر من التفرع المباشر
عما سبق، يقول نزار :
...
إنني أعيش بحالة طفولة
مستمرة، في سلوكي وفي
تصرفاتي وفي كتاباتي،
الطفولة هي المفتاح إلى
شخصيتي وإلى أدبي،
وكل محاولة لفهمي
خارج دائرة الطفولة هي
محاولة فاشلة، إنني أحب
بكل حماسة الأطفال ونزهمهم
وعنفهم وبراءتهم ومطالبي
هي نفس مطالبهم (٨)

ويوضح نزار درجة اعتماده
على الصورة العاكسة لبعض أشياء
وملامسات المرأة والتي أصبح يتهم
من خلالها بانعدام الرؤية الصادقة
والتجربة النفسية الحية قائلا : «لا
تهمني ضخامة الأشياء... إن امرأة
تخرج من حقيبتها ورقة كليلينكس
وتمسك جيبني وأنا أسوق سيارتي،
تمتلكني... وإن امرأة تتناول رصاف
سيجارتني براحها وأنا مستغرق في
التدخين... تذهيني من الوريد إلى
الوريد... إن امرأة تضع يدها على
كتفي وأنا أكتب... تمنيني كنوز الملك



مؤتمر النادي الأدبي بالرياض

بحيث كنت أختار الكلمة بين المائة،
وأستعرض حشود الكلمات قبل
أن أمد يدي لالتقاط واحدة
منها... هذه المسؤولية
التي ربطت بها نفسي..
على قسوتها، كانت بائي
للتجديد(١٢)

وأفهم من التجديد في
كلام نزار السابق داخل
النص الشعري عموماً
والصورة خصوصاً تلك
العلاقات المبكرة بين عناصر
الصورة ذاتها حيث تجد
الانصرافات الدلالية واللغوية
مجالها الكاسر للملاقات السابقة
وهذا ما يسميه صلاح فضل بعلاقة
النمت بالتخييل في القصيدة النزارية،
فقد وجد «أن إسناد الصوت التي
تتمتع بنسبة واضحة من الانصراف أو
عدم النامية.. قياساً على الاستخدام
النحوي المألوف في العبارة الشعرية..
يعد المدرج الأول للتخييل الشعري، إذ
يتولى تحرير العبارة من حتمية علاقات
المجاورة المكروية مخترقاً تقنية التشبيه
إلى نوع التقنية المجددة دون أن يبعد
كثيراً عن الصيغ المستأنة في التعبير
الشعري»(١٤)، وربما يكون هذا ما لم
يدركه إلياس الحايي في ممرض مؤثرته
على تميز نزار في استعمال الصورة
الهرنسية المتخيلة غير المألوفة «لديه
في مثل البيت التالي:

سأنتي اللعب معي... ورحنا
نقطر الضوء بكل حجم...
ودور الصباح ووشوات
منطرحين في جوارك...
زومت النجيمات في ناظريك
ولم... أبخل
إذا من هديت الرياح
إلى شعرك المرسل (١٥)

فعلق قائلاً: «أيكون الشعر هكذا جميعاً
للالفاظ في الصدفة النفسية والاتفاق
الفكري مشيراً في نفس التائر شعوراً
بالهجرة والاندهاش أمام معنى لا معنى
له وصورة لا شكل لها وقصة تجري
حوادثها في عالم اللاواقع، أبطالها
التجزم والقمع ومسرحتها الطبيعة التي
يحرك الشاعر مظاهرها وفصولها
بضائمتي ذهنيته السعري،

بمكان تفقد فيه الكلمات والأشياء
دلائلها المألوفة، فتدخل في تركيب
أنسجة لغوية تمطي للكلمة في
البيت الشعري أخافاً إمكانية
أخرى حين يدرك الشاعر
بضائله المكنج ويقوة الحب
العلاقة المقموعة على أرض
الواقع، فيسكن مع الحبيبة
فوق غيمة وردية تارة وتارة
أخرى فوق كوكب، وحين
يضجر منهما المكان ينتقلان
إلى النجوم، وتمثل هذه
الحركية والفاعلية في تحقيق
المكناات المتخيلة في القصيدة
دليلاً واضحاً على رفض الواقع
المعيش والتعلق بعيداً عنه حتى ولو
كان ذلك بالخيال :

في شيمة وردية بيتنا
نسبح في برقيها المنصب
يسرقنا العطر كما نشتوي
فحيثما نذهب بنا.. نذهب..
خذني ذراعي.. ذريتنا فضة
ووصدنا في صندوق الكوكب
لا تسأليني.. كيف أحببتني؟
يدفعني إليك شوق نبي..
والله إن سألتني حزمة
قلمتها من أفضا.. فأطليبي (١٦)

والظاهر مما سبق أن نزار يهتد
في نحت البيت الشعري نحتاً جمالياً
بما يضمّنه من عبارات تضمن له
الخلود والبقاء في وجه الزمن، فإعطاء
الفكرة الشعرية صفات متخيلة تجنّبها
الاندثار بفعل الزمن، «عندما نكتب
أبياتاً علينا أن نفكر بعيداً في احتمال
أن تكون هذه الأبيات هي الآثار المتبقية
مننا عقب ألف عام، لأننا لن نجد من
كل حضارة مندلرة غير بقايا تماثيل
وشترات فضائك ومزموأبيات»(١٧).
فتجد الشاعر يقوس في بحر الكلمات
ليلتقط منها الأصداف المشعة بالجمال
والحفاظة لاستمرارية الفكرة والصورة
المتخيلة لأطول مدة زمنية ممكنة في
ذهن المتلقي، علّه يظفر بالجديد في
عالم الدلالات المألوفة فيحقق النقلة
المنشودة ويصل إلى جوهر التجديد.
يشير نزار إلى هذا قائلاً: «أصبحت
رقابتي على الحروف من القصيدة

قباي

عندما نكتب
أبياتاً علينا أن
نفكر بعيداً في
احتمال أن تكون
هذه الأبيات هي
الآثار المتبقية
مننا عقب ألف عام



عند نزار تتغير الأوصاف في القطعة السابقة وتكسب مألوفية التمت داخل بناء الجملة ليس من قبل الصدفة أو الاحتمال بواسطة القدرة التخيلية عند القارئ لتوليد النمشة بداخله، وإنما هي «مؤشر دقيق لتغير الحساسية والنسق في العصر الحديث، والانتقال إلى مرحلة الانفصال بين الفعل الحسي والقول المثالي إلى درجة من الوعي يتم فيها تطويع الكلمة الشعرية لتحمل مجمل ذبذبات الحياة الجديدة فتكتسب جماليات الجسد نبلا مشروعا، وتلتحم معطيات الحس في وحدة مكتملة» (١٨)

وهذا ما يدهنني إلى القول أن حقيقة النموذج البرناسي المتغير لدى نزار هو ذلك النموذج ذاته المتخفي لحسيات الواقع المألوف إلى نظام من المكنات تلعب خلالها التراكيب اللغوية التقليدية دورا جديدا يعطيها شيئا من الحرية ويعمقها من الخلق بعد أن ظلت قائمة بأداء وظائفها النمطية بها في حدود المرفق اللغوي التقليدي. وتتوالى القصائد المشابهة للقصيدة السابقة في نفاذ نزار خلال العديد من دواوينه فتعبد على سبيل المثال لا الحصر. في ديوانه «قالت لي السمراء» قصيدة «دمعورة الفستان» وسنقونية على الرصيف وفي ديوانه «أحبك، أحبك والبقية تأتي» قصيدة تحمل عنوان الديوان نفسه.

ويتميز نزار في استعمال صورة المرأة كمتخيل وصفي جديد فيطالعنا بتضاليد تكون خلالها صورة المرأة المحورية (الكليّة) انطلاقة نحو كم هائل من الصورة الفرعية (الجزيئية) الأخرى المرتبطة بالصورة الأم، فيسبح خياله بعدها عنها رغم أنه يعود إليها من الفترة إلى الأخرى للمحافظة على وحدة الموضوع رغم تباعد أجزائها المكنانية (الصورة) كلما استرسل الشاعر في التخيل. يقول في بعض من قصيدة «زينة العيون».

في مرفأ عينيك الأزرق
اصطار من ضوء مسموع
وشمس دالح.. وقلوع
ترسم رحلتها للمطلق
في مرفأ عينيك الأزرق



المقرونة بالكلمة تحيلنا مباشرة على الصورة المتخيلة الأساسية وهي تلك الفتاة الفاتحة حتى في حديثها المتشعب الألوان والأشكال الذي لا تسمه مشقة زهور باكملها. ويحضرني هنا بيت مشابه من حيث التشكيل لنزار في قصيدة «أحبك، أحبك والبقية تأتي» يقول فيه:

حبيبك سجادة فارسية..
وعيناك صفورتان دمعيتان
تطيران بين الجسبان.. وبين
الجدار (١٧)

أين يستبدل الكم بالحديث والثرثرة والمشتل بتراكيب اللون في خيوط السجادة الفارسية. وفي كلتا الحاليتين تبقى عملية التشكيل داخل الصورة المتخيلة البرناسية هي ميزة التجديد

**حقيقة النموذج
البرناسي المتخيل
لدى نزار هو ذلك
النموذج ذاته
المتخفي لحسيات
الواقع المألوف إلى
نظام من المكنات**

و الواضح أن هذه النظرة تطلق أساسا من البعد التقليدي الذي يحكم أجزاء الصورة الشعرية التقليدية وعلاقات المشبه بالمشبه به وتوابعه. فنزار في المطلق السابق يد من أوائل الشعراء الذين اعتمدوا أسلوب ربط النموت كمسندات في الواقع بعلاقات إمكانية متخيلة منحرفة على دلالتها الأصلية والمألوفة، ويبرز هذا جليا من خلال رائيته «كم الدنتيل» التي تقتطف منها أبيات التالية:

يا كمها الزنار... يا مشتل
رفه من الدنيا، ولا تبخل
ونقط الثلج على جرحنا
يا راجع التطريز.. يا أهدل
يا شفة.. تفتيحها ممكن
يا سؤال، بعد، لم يمسأل

يا كمها المنشال من ثورة
إذهل... فإن الخير أن تذهل

يا كمها أنا الحريق الذي
أصبح في نهاية جدول
أيا شارع الخير.. لا تخجل..
ضرائق الحرير لا تخجل..
غامر فإن الريح شرقية
ما نحن؟ إن لم نطلب الأجل
يا روعة البروعة يا كمها
يا محملاً صلي على مخمل (١٦)

تبدأ من النموت في القصيدة، إنه «كم الدنتيل» كموضوع لنداء الشاعر الغرض منه تحويل هذه الصورة الغربية عن الشعر إلى مصدر للإشارة جمال وروعة تلك الفتاة المرتدية لفستان كميه من «الدانتيل»، فقد أبعد بنا نزار عن الصورة المحورية (الفتاة الجميلة) وراح يحدد فيها بأنظاره حين أدرك تلك الصورة الفرعية المحركة لجمع أخيلة من شأنها أن تثير المتلقي وتيسل أمامه صورة تشكيلية متعددة تدلهل بها تحمل من أوصاف لا تتطابق في أرض الواقع مع الصفة الأساسية موضوع النداء، فهذا الكم الزنار، الأهدل، السؤال، المشعل، الشارع، الزنار لا يمكن أن تقترب به هذه الأوصاف إلا داخل عالم القصيدة يحكم الملكة التخيلية البرناسية التي تشع منها. فالثرثرة



ملجرا يا أنت كم أمواكا (٢١)

وتشترك الشاعرة الكويتية سعاد الصباح في تشكيل الصورة البرناسية المطعمة انطلاقاً من واقع المرأة العربية من جهة ومن كونها عضو في المنظمة العربية لحقوق الإنسان، فقد تطوَّعت للدفاع عن حقوق بنات جنسها بصوت قوي صريح. صُوِّرت ما تدان به المرأة المكبوتة والمخنوقة الصوت في المجتمعات الذكورية. وعكفت على توير حق المرأة في الحب والإحساس بالآخر ضمن حق أنوثتها المقضوم فصرخت في قصيدة (المجنونة) صرخة الشاعر البرناسي الثائر على واقع لا يجعل الحب دستوراً أبدياً للحياة، تقول:

إذا في حالة حبٍّ ليس لي مني شفاء
وأنا مقهورة في جسدي
كلايين النساء
وأنا مشنودة الأصباء لو تنفخ في
أذني تطايرت دخاناً في الهواء
...
يا حبيبي،

إنني دالحة مشفأ
فلملمني بحق الأنبياء
أنت في القطب الشمالي وأهواي
بخط الإستواء.

...
انتمائي هو للحبِّ وما لي لسوى الحبِّ
التماء (٢٢)
وعن الحب وعصن ثُحب قالت في
الجزء الأول من قصيدة (تمنيات
استثنائية لرجل استثنائي :

إذا أرفضُ الحبَّ المُعَيَّ في بطاقات
البريد
إني أحبكُ في بدايات السنة
وأنا أحبكُ في نهايات السنة
فالحبُّ أكبر من جميع الأمانة
والحبُّ أرجب من جميع الأمانة
ولذا أفضل أن أقول لبعضنا
« حب سعيد »



تتقاطع أبعاد التشكيل الشعري والجمالي بين نزار قبناني والشاعر الجزائري سليمان جوادى الذي ارتضى تفعيل محتويات الحسن البرناسي

تعدنيبي فطال جفاكا
كل القصائد لم تعد مثل التي كانت
تهدهني بها فشتاكا
تلك الحدائق كالحرارق
أصبحت-وفت جميع وريدها أشواكا
ما الورد ما الأشعار ما عذب الهوى-إن
لم تكن قربي هنا لأراكا
كل الخطابات التي تمتهل: كل الهدايا
هل بها انساكا
أواه إني كلما أبصرتها-لا حزنت
وقلت: ما أفسكا
أحلى العبارات التي أحببتها-خبطت
بها يا ظلمي عينكا
تكرأك لأنكي حركتي ومواجي-وإننا
أحبك أنت لا ذكراكا
كن حاضرا لا غائبا كن مقبلا-لا

شباك بحري مفتوح
و ملوور في الأيام تلوح
تبعت من جزل لم تخلق (١٩)

وهكذا تتعاقب الصور
المسرعة للإجابة على محتوى
مرقا عيني الحبيبة وكل مرة
تجمع صور جرئية تقدم
معنى لا تقممه الصور التي
تأتي بعدها بالضرورة،
فتشكل واجهة صيفسائية
لعيون الحبيبة قلما اتحدت بها
(العيون) على أرض الواقع.

ويبرز أيضا من القصيدة
السابقة (و غيرها) إشعاع
الحسن الجمالي البرناسي من
الصورة الجزئية حيث ظهرت بوضوح
تلك الإرادة والقوة الكامنة وراء النحت
الجمالي الدقيق للصورة، أين تختفي
مجموع الملامسات الفرزية والحسية
التي طالما فرضت وجودها على الصورة
الوصفية لدى نزار قبناني، وإذا ما
تأملنا موضوع المرأة عند نزار قبناني في
ظل المفهوم البرناسي المكثف وجدنا
أن رؤيته لها تحدث كسرا عميقا في
القوسمة الفرزية الضيقة التي عاشت
فيها طويلا خيالاته الحسية لتفلت
رويدا رويدا من بين الشقائق ضووا
شفاها حدقا يسطو هنا ليلامس في
رفق ووداعة الخطوط الصافية المكونة
للانسجام الجمالي عند المرأة والمعبرة
عن الماني الفنية البعيدة والناجمة من
انكساعاتها المرورية أمام عين الشاعر،
(٢٠)

وتتقاطع أبعاد التشكيل الشعري
والجمالي بين نزار قبناني والشاعر
الجزائري سليمان جوادى الذي ارتضى
تفعيل محتويات الحسن البرناسي
وأشعار الخلقى بالقيمة الحقيقية
المضافة للحياة في فضاء المحبة
المرتبطه بالملم الجسدات والأشياء،
يتضح هذا جليا في قصيدة «ما قيمة
الدنيا التي يقول في بعض أبياتها:
ما قيمة الدنيا وما مقدارها-إن غبت
عني وافقتدت هواكا
ما قيمة الأزهار حين لها-ما قيمة
الأشياء دون لثاكا
أدمنت حبك هل ترى يا ظلامي-أدمنت



واستلست الجرد من
شمس له رقيق
ينحت عاج ظفراها
المدلل النقيق
وغررة القص فوق
الرمع الغريق...

x x x

يا ظفريا وريدي يا
سجادة العقيق
إن كفرت سيدتي
بمعدي الوثيق
فقل لها إنك قد

رضعت من صروقي (٢٤)

ولا يقف تأثير الحس البرناسي في
الصورة المتخيلة لدى نزار عند المرأة
فقط بل يتدأها إلى الطبيعة الخلابة
ولكن كوسيلة لإثراء الصورة المرتبطة
دائما بمالم المرأة.

يقول نزار: «إن الطبيعة، كالم
منفصل لم تلعب في شعري دورا هاما،
كان الإنسان أهم منها وأقوى حضورا،
مسحح أنني كتبت على النجوم والفيوم
والنابيع والبحار والغابات ولكنني
كنت دائما أربطهما بملافة إنسانية
ما... ويتعبير أوضح كنت أضع كل
هذه الأشياء الجميلة تحت تصرف

**إن آلية التخييل
الاستطائقي التي
تندرج من الأدنى إلى
الأعلى، حتى تصل إلى
اللامحدود تنبئ عن
قدرة الشاعر العربي
البرناسي في حقل
الرياضيات الإقليدية**

أن يتعب من رحلاته ومغامراته الذهنية
البعيدة إلى أشياء المالم الخارجي،
فيعرضها كما هي، ففي قصيدة
«مانيكور» تتفاعل الصور المتخيلة
هيمسفر موضوعا خارجا (قارورة
المانيكور) ليكون وسيلة الوصول إلى
مفاتيح هذه الجميلة. وعلى شاكلة
البرناسيين يتأقظ الصورة الجمالية
لعرضها علينا بعد هيام والم:

قامت إلى قارورة

محمومة الرحيق

ملاؤها الورد... وهج

الكرز. الفتيق

حباً يثوّر على الملقوس المبرجية في
الكلام
حباً يثوّر على الأصول على الجذور
على النظام
حباً يحاول أن يغير كل شيء في
قواميس الفراء (٢٣)

إن آلية التخييل الاستطائقي التي
تندرج من الأدنى إلى الأعلى، حتى تصل
إلى اللامحدود تنبئ عن قدرة الشاعر
العربي البرناسي في حقل الرياضيات
الإقليدية التي يبدع فيها شيئا أكثر
من أن يحفظ جدول الضرب عن ظهر
قلب، إن هذه الطريقة الكلاسيكية
التي تخصص بمعالجة جانب الواقع
الموضوعي من زاوية المجال، وضمن
تشبيها وأبنية هندسية، تؤدي بها إلى
الإطلاق الساكن والخروج عن مجال
التفاعل الحيوي بين الفكر والطبيعة
من جهة، والإحساس والواقع من جهة
ثانية، لا تأخذ من الكلاسيكية التي
استوعبت مناحات الفكر الإنساني منذ
فجر تشكّله حتى اليوم، سوى القشرة
الخارجية، التي سبقت على سطح
الواقع تطفو ضمن علاقتها الذهنية
المتشابكة.

وهذا ما جعل نزار ينجأ، بعد



مؤتمرات الطارف بالجزائر ايار ٢٠٠٨

الإنسانية والاجتماعية والانفعالية في الأدب التي ظلت تعمل على تمثيل حواس المبدع بمختلف الطروحات الفلسفية والأيدولوجية الملزمة للشاعر المبدع، وما التشكيل البرناسي للصورة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة إلا قضاء تشكيليًا حسب أسهم في رسم معالم الصورة ضمن المعمار العام للتصيدة العربية الحديثة والمعاصرة.

أكتفي من الجرائر

ما الذي يحدث بداخلنا؟
ما الذي يكسر فينا؟
كيف نرتد إلى طور الطفولة
كيف نغفو قطرة ماء محيطاً..
ويصير النخل أعلى..
ومياه البحر أعلى..
وتصير الشمس إسواراً من الماس ثمينا
حين نغفو عاشقينا.. (٢٨)
ومجمل القول أن آلية التشكيل الجمالي ضمن الطقوس البرناسية عند الشاعر العربي المعاصر هي ردة فعل ومواجهة رافضة للاتجاهات

المرأة التي أحبها. وفي خدمتها، إنني لم أكتب على القمر لأنه قمر.. ولكنني كتبت عنه كقطعة ديكور جميلة في حضرة العشق، وزهرة الفاردينيا، لم تكن تستدعي انتباهي إلا لأنها تشكل خلفية رمادية اللون لمواضيعي (٢٥) وهذا ما ندره مباشرة حين نقرأ مثل قصيدة «على يبادره» حيث التمازج بين عالم المرأة وعالم الطبيعة فتصنجر الثانية لخدمة الأولى في نسق تعبيرى محكم :

وتقولين لي اجبي مع الضوء
بعض البياض مبعداً..

أنا ملقى على سباط بريق
حوالي الصبح.. والمسي.. والوصاد
جئت قبل العبير قبل المصافير
للحمل في قميصي احتشاد
مقصدي غيمة تحل على الشرق
وأفني تهر وأستاد
وتأخرت.. مل أملك عني
كوم الزهر أو هم الحصاد
ونحن من طرز السماء نجوما
ولنا عمروة أو نكاد..

لا تقولي أموه.. يبح التظاري
هنا كان مرة لا تعاد (٢٦)

وفي قصيدة أخرى وبمجرد اختفاء عيني العربية عن الشاعر تنقد الطبيعة دورها الإيحائي بفقدان فاعليتها عليه، حين تأخذ صورة الطبيعة الحزينة مكانها في القصيدة بدلا من الصور التي تشع نورا وفرحا، فيكون التشجير عن قصد بهدف إلى إسقاط مشاعر الذات الحزينة ويسطعها أمام المنقضي :

عاد الشتاء بكل قسوته
يتمتع أيامي هالين مما
الشمس منذ رحلت مظافة
الأرض، غير الأرض بضعهما
الأندرك حيث لا قمر
ماذا أنا.. ماذا.. بلونهما (٢٧)

وفي قصيدة ثالثة يلخص نزار الحاتين السابقتين فيملن صراحة أن حضور الحبيبة هو وحده السبيل إلى خلق الممكنات وإنماء المتخيلات وتواصل الصور في عالم الطبيعة، وغياها بلا شك بضمير كل ما سبق، يقول في قصيدة «أسئلة إلى الله» :

يا إلهي !

عندما تعشق ماذا يعترينا؟

فراش وأحالات الورقة البحثية

١. قباي، نزار : «الله والشعر» ، مجلة «الأداب الهيرودية» ، عدد ٠٤ ، أبريل ١٩٥٧ ، ص ٠٢ .
- ٢ . قباي، نزار : «عن الشعر والجسد والثورة» ، ص ٢٢ ، ٢١ .
- ٣ . نقلًا عن : فاروق، جلال الشريف : «نزار قباني محاولة لتحديث الكلاسيكية الجديدة» ، ص ١٢ ، ١٣ .
- ٤ . قباي، نزار : «الأصايل الشعرية الكاملة» ، ج ١ ، ديوان « أنت لي » ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .
- ٥ . الحاي، أيما : «نزار قباني، شاعر المرأة» ، ص ١٢٣ .
- ٦ . المصدر نفسه ، ص ٢١٥ ، ٢١٦ .
- ٧ . المصدر نفسه ، ص ٤٨ .
- ٨ . المصدر نفسه ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .
- ٩ . أنظر الحاي، أيما : «نزار قباني شاعر المرأة» ، ص ٥٠ ، وراجع الأصايل الشعرية ، ج ١ ، ص ٩٩ و١٠٠ .
- ١٠ . قباي، نزار : «الأصايل الشعرية الكاملة» ، ج ١ ، ديوان «مطوقة نهد» ، ص ٩٨ ، ٩٩ .
- ١١ . عروة شويش : «نقلًا عن عبد الصم مقزلي «المدرسة النزارية وأثرها في الشعر الجاهلي العرب الحديث (في لبنان وسورية)» ، حيث يقدم لبث درجة للماجستير في الأدب المقارن، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة فلسطينية، الجزائر، ١٩٩٠ ، ص ١٧٦ .
- ١٢ . الكاوي، سامي : «الأدب المعاصر في سورية» ، ص ٤٤ ، ٤٤٤ .
- ١٣ . فضل، صلاح : «الأساليب الشعرية المعاصرة» ، ص ٤٠ .
- ١٤ . أنظر الحاي، أيما : «نزار قباني...» ، شاعر المرأة ، ص ٤٨ ، ٥٢ .
- ١٥ . قباي، نزار : «الأصايل الشعرية الكاملة» ، ج ١ ، ديوان «أنت لي» ، ص ٣٠٦ ، ٣١٤ .
- ١٥ . الحاي، أيما : «المرجع السابق» ، ص ٥١ ، ٥٢ .
- ١٦ . وهي القصيدة التي فنت بعض نقاده وكثيرا من قرأه على حد تعبير صلاح فضل .
- ١٧ . أنظر فضل، صلاح : «الأساليب الشعرية المعاصرة» ، ص ٤٠ .
- ١٧ . قباي، نزار : «المرجع السابق» ، ديوان «فصلك» ، ص ٢٨٠ ، ٢٨١ .
- ١٨ . قباي، نزار : «المرجع السابق» ، ج ١ ، ديوان «أحبك والبقية تأتي» ، ص ٢٠٢ .
- ١٩ . فضل، صلاح : «الأساليب الشعرية المعاصرة» ، ص ٤٢ .
- ٢٠ . قباي، نزار : «المرجع السابق» ، ج ١ ، ديوان «الرسم بالكلمات» ، ص ٤٧٧ ، ٤٧٩ .
- ٢١ . سليمان جواي، ديوان لا شعر بحدك، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ١٩٨٧ ، ص ١٢٣ .
- ٢٢ . نقلًا عن د. عدنان الطاهر عبر موقع الشبكة الوطنية الكويتية، والوسلة كاسة <http://www.nationalkuwait.com/vb/showthread.phpst> ، ص ٥٦ .
- ٢٣ . المرجع نفسه والوسلة نفسها، ويمكن مراجعة كتاب: «كتاب لاني، الخليل، مختارات شعرية بالعربية والألمانية ترجمة د. عدنان حواد الطعمة، الطبعة الأولى ١٩٩٥
- ٢٤ . المرجع السابق، ص ٢١٩ ، ٢٢٠ .
- ٢٥ . همني، سار : «عشتي مع الشعر» ، ص ٢٠٨ ، ٢٠٩ .
- ٢٦ . قباي، نزار : «الأصايل الشعرية الكاملة» ، ج ١ ، ديوان «مطوقة نهد» ، ص ١٠٦ ، ١٠٧ .
- ٢٧ . قباي، نزار : «المرجع السابق» ، ج ١ ، ديوان «عشتي» ، ص ٤٠٠ .
- ٢٨ . قباي، نزار : «المرجع السابق» ، ج ٢ ، ديوان «مشاعر خارجة عن القانون» ، ص ٦١ ، ٦٢ .



ساخرون في كلام ساخر

يوسف غيشان *

جدي جحا

قد لا يكون كائنا من لحم ودم، وقد يكون عدة كائنات تواجدت في أكثر من زمان وأكثر من مكان، وقد يكون مادة مكثفة صنعتها الشعوب من وهج الأساطير ورماد الحانة وجمر الثورة. لذلك جاء جدي جحا كائنا غريبا، متمتع بالانتماءات ويعيش عدة حيوات متعددة، من صهيل الصحراء حتى عصر الكهرياء، وهو أيضا خليط عجيب غريب من الذكاء والحمق، الجهل والعلم، من الشجاعة والجرأة، من الفارس واليهول.

في الواقع لا أصراف الاسم الحقيقي لجدي جحا الذي ما يزال حيا وسيتبقى بعدي ويعد أحفاد أحفادي، فقد ورد ذكره أولا في شعر عمر بن أبي ربيعة عام (٩٣ هجرية)، وعاصر أبا مسلم الخراساني والخليفة المنصور، وتوفي حسب المصادر التاريخية عام ١٦٠ للهجرة بعد أن عمر طويلاً، وهو حسب المصادر ذاتها عربي اللون واللسان ويدعى دجين أبو الفصن بن ثابت البيروني البصري المعروف بجحا.

أما الأتراك فجحاهم يدعى (الخوجة نصر الدين) وقد ظهر في أحوج وقت إليه. ضمناً خلال الاجتياح المغولي الثاني لبلاد المسلمين، تحديداً، في فترة تيمورلنك المحتل الفارسي المتكبر الذي كان يسخر منه جحا ويذكره بالعدل ويشفي غليل الشعب من الحاكم الظالم.

علينا أن نمتري أن جحا الأتراك هو الأكثر شهرة، نظراً للظروف التي أشرنا إليها، إضافة إلى أن جحا العربي كان يسخر من الخليفة المنصور المشهور بالبخل، لذلك تم طمر معظم هذه الحكايات خلال العصرين العباسي الأول والثاني إلى أن اختفت تحت رمال السنين.

ومن حكايات جحا التركي المشهورة، قصته مع تيمورلنك، الذي سأله يوماً قائلًا:

- ترى كم اسوي بنظرك من المال يا جحا؟

فنظر إليه جحا متأملاً أملاً وأسفله، ثم قال بغير تردد:

- لا أظنك تساوي أقل من ألف دينار أبها الملك العظيم.

فقال تيمورلنك غاضباً:

- إن ملايسي وحدها تساوي ألف دينار !!

فقال جحا:

- إذن فقد سبق تقديرى تماماً.

المقصود طبعاً، أن تيمورلنك لا يساوي سوى ثمن ملايسة.

قد تقولون إن من المستحيل أن يستطيع جدي جحا أن يتكلم بهذه الطريقة أمام تيمورلنك... فليكن... ألم يستمتع الشعب وما يزال بهذه الحكاية، حتى لو كانت مجرد اختراع شعبي على لسان جدي العظيم !!

وللفرس جحاهم أيضاً، وهو عندهم فارسي الأصل والفصل واسمه (جوجي) من أهل آصفهان واسمه الحقيقي -حلى- منهم - هو الملا ناصر الدين.

وجدي جحا في مالطا اسمه جاهان!

وهي صقلية اسمه جويكا!!

كما عرفته القوام كثيرة، وهناك ترجمات لنوادره عند الرومانيين والبلغار واليونان والألبان واليوغسلاف والأرمن والقوقاز والروس والأوكرانيين والصينيين، إضافة إلى انتشار نوادره في معظم أنحاء أفريقيا.

جدي لم يمت، لأنه يعيش في أفئدة الشعوب، فهو روح المقاومة التي تحمل شعلة الأمل حتى لا تنطفئ في الزمن الصعب، وهو مانعة الصوامق التي تنقذ الشعوب من اليأس والإحباط والجنون.

جدي جحا... جدنا الآخرين جميعاً في كل زمان ومكان... سلام عليك إن كنت حياً بغير أو حياً بقلب... سلام عليك!!

*كاتب عربي

ghishan@gmail.com

سألم جثتك الشهيد
وأذيتها بالملح والكبريت
ثم أعياها كائنات
كالخمر الرديئة كالقصيدة
في سوق شعر خائب
وأقول للمضمرء:
يا شعراء أمتنا المجيدة
أنا قاتل القمر الذي
كنتم عبيده
سيعال، كالمسؤول المنفي كان
رذوه عن كل النوافذ
وهو يبحث عن حنان
لا عاشقان
ذكراء لا... لا... لا لسان
×
قلبي على قمر تحجر في مكان
ويقال كان
وأنا على الإسفلت
تحت الريح والأمطار
مطلون الجنان

محمود درويش... والقمر

أحمد زباد محبك

يملك محمود درويش رؤية مختلفة إلى القمر، لا يخضع فيه الشاعر لمعطيات جاهزة، ولا مقولات ثابتة، إذ يمتلك موقفه المجدد من العالم كله، ومن القمر نفسه، وهو موقف حي متحرك ومتغير، بل يسعى إلى تغيير موقف الآخر منه، فهو ينظر إلى القمر على أنه قيمة متغيرة، ومعطى متحول، يتعامل معه بحرية، ولا يخضعه لعنى واحد ثابت.



وتمثل هذه الرؤية ثلاث قصائد للشاعر، الأولى منها عنوانها: «قمر الشتاء» (١٩٦٦)، وفيها ينقم الشاعر على القمر، ويؤكد أنه قتله، وسيذيب جثته بالملح والكبريت، انتقاماً من الشعراء الذين طاموا قنفوا به، وسوف ينسأ العشاق، ولن يتذكروه، فالشاعر ناقم على القمر لأنه عمسا عليه، فهو لاجئ وحيد على الرصيف ينتظر، ولا أحد يساعده، وقد وعده القمر بالمضي والتحول، وبفجر الحرية، وسهر الشاعر الليل كله ينتظر تحرك القمر من مكانه، لعل الليل ينجلي، ولكنه تحجر في مكانه، ولم يتحرك، ومع الفجر خان، فقد تحرك، ولذلك أقدم الشاعر على قتله، وفيما يلي نص القصيدة:

لا تفتح الأبواب في وجهي
ولا تملأ نحو يدي يدان

×

عيني على قمر الشتاء
وقد ترمد في دمي
قلبي على قرص الدخان
لا تظلموني أيها الجبناء
لم أقتل سوى نذال جبان
بالأفم صاهدي
وحين أتبته في الصباح خان.

**الشاعر يعبر
عن مشكلته،
وهو الفلسطيني
اللاجئ المشرّد،
ويتخذ من الطبيعة
وسيلة للتعبير، ولا
سيما القمر والشتاء**

استمارة أو كناية أو تشبيه، ولا بد من تفتيحها تلقياً آخر، بالحس والوجدان والانفعال والثقافة، ومن تلك الصور تدبب جثة القمر الشهيدة بالبحر والكبريت ثم احتساؤها كالحشاي كاخمر الزبدية كالقصيدة في سوق شمر خائب، وهنا تقوم الصورة التنشيفية على الثقافة، ويزيد تلك الصورة قوة وعمقاً عزم الشاعر على أن يقول للمشراء: «يا مشراء امتأا المجيده، أنا قاتل القمر الذي كنتم صبيده، وفي هذا إذانة واضحة للقمر وللشراء الذين طالما تقفوا به، ودعوة غير مباشرة إلى التحول في الموقف من القمر، كذلك سيدعو الشاعر إلى تحول موقفه للعشاق، فمن يذكره أحد، وسيبقى بعيداً عن كل نوافذ المشاق، وحيداً وهو يبحث عن ختانه.

ولذلك يأتي الشاعر بصورة تبرر موقفه، فقد تحجر القمر في مكانه، وطال ليله، وظل الشاعر على الإسفنت، تحت الريح والأمطار، مطعون الجنان، ولا تمتد نحوه يدان، وهذه الصورة هي صورة اللاجئ الفلسطيني وقد طال ليله القشبي القاص، والقمر يرقط ولا يتحرك، ولهذا سينتقم في المقطع الأخير بأنه: نذل جبان، لأنه عاهده وقد خان.

وإن هال الشاعر يعبر عن مشكلته، وهو الفلسطيني اللاجئ المشرّد، ويتخذ من الطبيعة وسيلة للتعبير، ولا سيما القمر والشتاء، ويعمل القمر شاهداً على مشكلته، وهو يشير بصورة غير مباشرة، بل بصورة بعيدة جداً إلى ليل امرئ القيس وقد طال، فقد صور امرئ القيس نجوم الثريا وقد علقت من مرائبها إلى مسطور صلبة، أو ربطت بحبال من كتان إلى جبل، فالنجوم لا تتحرك، واللبل مأك لا يريهم، دليلاً على أرقه وقلقه، حيث يقول:

فيا لك من ليل كان نجومه
كان الثريا علقت في مصامحه
بكل مفار القتل شنت بيدبل
بأمراس كتان إلى صم جندل

ولبات النجوم كناية عن ثبات الليل وطولته وعدم تحركه، ويقول امرئ القيس قتل رجل في القرن الحادي والعشرين: كان عقارب الساعة واقفة

والمعاناة والصبر، هي انتظار القادم الجديد. فالعنوان يركز على الزمان، بيمين اثنين، الجهد الأول جزئي محدود، هو الليل، يدل عليه القمر، وقد اختبر القمر لأنه نور في ذلك الليل الشتوي الطويل، ولأنه متحرك متغير، فهو رمز الأمل بالخلاص والتغير، والبعث الثاني كلي شامل، هو الشتاء، وهو فصل البرد والمطر والصبر، وهو فصل البليات لبعض الحيوانات، وهو فصل الأمل بالنسبة إلى الفلاح المزارع، بانتظار الربيع، شهر الخصب الذي لا بد هو آت، بعد الشتاء، وبعد تحول القمر وتحركه، ويزوال الليل، واللبل هنا ظلمة وقهر ومعاناة أيضاً. ومن القصيدة يكتسب القمر دلالة الوعد بالتحرك والتغير ويزوال الليل، ومن القصيدة يكتسب الشتاء الدلالة على شتاء الفلسطيني اللاجئ الذي ينتظر زوال الشتاء وقدم الربيع، أي زوال الاحتلال ويزوغ فجر الحرية.

إن القمر هو الأمل والوعد بالعودة والخلاص، أو هو الشاهد على هذا الشقاء، وعندما يتحرك القمر، ويزوال الليل، يزول الشقاء، والشتاء هو فصل الليل الطويل، وفصل النكبة والهجرة واللجوء وانتظار العودة، وقد طال الليل فيه، ولم يتحول القمر، ولما جاء الصباح لم يكن شيء قد تغير، سوى القمر الذي غاب، فثقم عليه الشاعر وقلته، وهو يريد كشف حقيقته، فأخذ يتيه المشراء ويدين تعجيبهم له، ويتعجبهم بعبيده، وهو يريد أن ينساه الناس، ولا يذكره بعد. اليوم عاشقان، لأنه خائن. والقصيدة حاطلة بالصور الجديدة المدهشة، وهي صور لا يمكن تفسيرها بلاغياً، إذ لا يكتفي بوصفها بأنها

والقصيدة موجزة مكثفة، وهي مبنية بناء القصة القصيرة، وتتألف من ثلاث وحدات، ويقوم فيها الشاعر مقام الراوي، فهي تبدأ من النهاية، وفي الوحدة الأولى يعلن الراوي أنه قتل القمر، ويؤكد عزمه على أن يثوب جثته بالبحر والكبريت، وهو يريد أن يكشف للمشراء حقيقته، فكفاهم تنفياً به، وانتظاراً ليزوجه، وهو يريد ألا يذكره بعد اليوم العشاق، لأنه، كما سبقول في نهاية القصيدة، نذل خائن جبان، وفي الحركة الثانية من القصيدة يبين الراوي أنه كان طوال الليل على الرصيف ينتظر، لا أحد يقدم له يد العون، والقمر متحجر في مكانه، وهذا التحجر للقمر في مكانه، وعدم تحركه، يعني أن ليل الشقاء قد طال، وأن عذاب الراوي مستمر، وفي الحركة الثالثة، يكشف الراوي عن سر قتله القمر، فقد وعد أنه لم يتحرك، وأن يزول ليل الظلم والنفي، ولكنه خانه، ولم يتحرك، بل تحجر في المكان، ولما جاء في الصباح وجده قد تحرك من مكانه وانتقل، في حين لم ينتقل في الليل ولم يتحرك.

وعنوان القصيدة يتألف من كلمتين، هما: «قمر الشتاء»، والأولى، وهي «قمر»، كلمة تكرة جامدة تدل على شيء حسي هو القمر المجهود، ولكن تتكرر الكلمة وإضافتها إلى الشتاء يجعلها تدل على أنه قمر معدود بفصل، هو على الشتاء، مما يعني التركيز على الزمان، وإننا فالتقصود من القمر الليل، وحركة القمر، يعني ليلي الليل، وهو ليل الشتاء، فهو ليل طويل، والكلمة الثانية في العنوان وقد أضيف إليها القمر هي «الشتاء»، وهو فصل الجذب والقطب، ولكنه الحامل للنخز والخصب والمطر به، لأن بعده يأتي الربيع، فهو فصل البرد والمطر والتلج، وهو موسم القهر



لا تدور ولا تتحرك، أو كان أرقام الساعة الرقمية لا تتغير.

ومشكلة امرئ القيس فردية خاصة، تتعلق بمقتل أبيه الملك، وعدم قدرته على الثأر واسترداد الملك، كما تتعلق بصمد النساء عنه، وعزوفهن، وامرؤ القيس مستسلم لليل، يائس، لا يتوقع أن يأتي الصباح بما هو أفضل منه، وقد صرح امرؤ القيس بذلك، وضح، وصرخ وصاح: ٢:

ألا أبها الليل الطويل إلا انجل بصبح،
وما إلا صباح منك بأمل

ويختلف محمود درويش عن امرئ القيس، فهو لا يصرخ، ولا يئال منه اليأس، بل يقتل القمر، ويمزج على تغيير الموقف منه، سواء في ذلك موقف الشعراء أو موقف المشاق، والشاعر لا يحقد على القمر. بل يشفق عليه، فهو يصف جثته بأنها شهيدة، ويجعل عينه وهابية يشفقان عليه، بل يصوره وقد احترق واستقر رماده في دمه، فهو يقتل القمر، ويهتوي في دمه، مشفقاً عليه، لأنه سكن في مكانه ولم يتحرك.

ولمة مسافة بين الشاعر والقمر، والشاعر ينفذ منه موقفاً موضوعياً، ولا يخضع له ولا يستسلم، بل يرفض موقفه ويدبنه، ويقتله، كي ينفصل عنه ويستقل، وهذا الانفصال عن القمر دليل على استقلال إرادة الشاعر الحرة، ورفضه في الفعل والتغيير، وهو لا يخضع للطبيعة، ولا للواقع، بل يقرر أن يغير فيهما، وفي الموقف منهما، فالشاعر يتحرر من التقاليد والخضوع، ويريد لغیره من الشعراء والمشاق أن يتحرروا، وأن يغيروا الموقف من العالم. إن رؤية الشاعر للعالم رؤية حرة جديدة، مبتكرة، وهو يتقاضى مع امرئ القيس، ولكنه انتقاص الخلاق المبدع، الذي يصنع مناهج الخاص، ويملك رؤيته المختلفة.

والوحدة الأولى من القصيدة مفتوحة بفعل مسبوق والمبين، ليدل على الاستقبال، وتدعو كل الأفعال المضارعة الواردة في هذه الوحدة دالة على المستقبل، فالشاعر سلم جثة القمر، وسوف يذويها، وسوف يغير رؤية أشعراء إلى القمر، وسوف يغير رؤية المشاق، بل سيغير مكانة



يختلف محمود

درويش عن امرئ

القيس، فهو لا

يصرخ، ولا يئال

منه اليأس، بل يقتل

القمر، ويمزج على

تغيير الموقف منه

القمر. وسيجعل الناس يسمونه، مما يدل على امتلاك الشاعر رؤية تنبؤية للمستقبل للعالم، وفي الوحدة الثانية من القصيدة يتحدث عن القمر بصيغة الماضي، بل يمزج على أن يحول القمر إلى خبر يروى ويقال عنه كان، وفي الوحدة نفسها يصور الشاعر حاله بجمل اسمية، فهو على الرصيف تحت الريح والأمطار مطعون الجنان لا تفتح الأبواب في وجهه ولا تمتد له يدان، وهي حال الفلسطيني المشرّد اللاجئ، وقد عبر عنها بجملة اسمية طويلة ممتدة، وفي الوحدة الثالثة يقدم قصيراً لقطة القمر ويبرئ نفسه لأن القمر خائن، فيستخدم الأفعال الماضية للدلالة على خيانة القمر: «بالأمس عاهدني، وحين أتيت في الصبح خان»، ثم يستخدم الفعل المضارع الخالص للمستقبل بما سيقع من لا الناهية، ليرئ نفسه في المستقبل بقوله: «لا تظلموني»، ثم يؤكد جراته، وإقدامه على فعل تنبيري، إذ يخاطب من سيهتمونه بقوله لهم: «أبها الجبناء، فهم ما يزالون يفتنون للقمر، أو ينتظرونه.

والقصيدة مكتوبة على تقيلة الكامل، متفاعلة، وكثيراً ما تأتي مدورة بين مطربين، وكثيراً ما يأتي على السطر الواحد تفعيلات اثنتان، وفي مرتين اثنتين يأتي على السطر الواحد تقيلة واحدة، وتبدو القصيدة كأنها مكتوبة على مجزوء الكامل، وهي تتألف من ثلاثة عشر بيتاً، ومن الممكن طباعتها على سطرين، بالشكل الذي تلعب به قصيدة البحر، مع الاضطرار إلى التسكين في ثلاثة مواضع، وتدوير التفعيلة مرتين اثنتين بين بيتين، وفي هذا ما يدل على الحس

الموسيقي المزهف لدى الشاعر، وتمكنه من موسيقا الشعر، وقدرته على كتابة قصيدة على التفعيلة. وجاء إيقاع القصيدة وأضعا الوضوح كله، وكان حاداً صارخاً، بسبب رسوخ إيقاع البحر في ثقافة الشاعر وموهبته، ويزداد وضوح الإيقاع من خلال التفعيلة، وهو مجيء الكلمة على قد التفعيلة، أو مجيء كلمتين مستقلتين على قدما، من مثل: «وأذنبها»، ثم أعبها، «ردوا عن»، «لا عاشقان»، «ذكراه... لا»، «لا لا لسان»، «ويقال كان»، «وأنا على»، «وجهي ولا»، «عنهني علي»، «قمر الشتاء»، «قلبي على»، «أقتل سوى»، «نذل جبان»، «في الصبح خان»، وتتووع القوافي، ويكاد يظهر فيها وأضعا رؤيتان اثنتان بتقابلان أو بتناوبان من غير انتظام، وهما النون المبروفة بالفتحة التأسيس، أو الدال، المدروقة بهاء ساكنة، على أن ما يميز القصيدة ليس الوزن أو القافية، إنما الذي يميزها هو الموقف والرؤية وأسلوب التعبير، ومن هنا يتأكد أن كتابة القصيدة على نظام التفعيلة وحده لا يجعل منها قصيدة حديثة، إنما الذي يجعلها كذلك هو بنيتها والرؤية وأسلوب التعبير. والقصيدة متفهمة بالمفهوم، لأنها تقدم ما هو جديد في الرؤية وفي البناء، ومن الممكن أن تكون قابلة لأشكال أخرى من التعامل والتأويل.

ولمحمود درويش قصيدة أخرى عن القمر، عنوانها: «خائف من القمر» (١٩٦٦)، وتبدو القصيدة مكتوبة على لسان مقاتل فلسطيني، فيها يخاطب الأرض مبرراً عن خوفه من القمر، وهو يرجو من الأرض أن تنبئه، فقد جاء القمر، والقمر سيكشفه للعدو، ويذبح أسرارها، ولمة عيون كثيرة على الأشجار ترقبه، وهو يعيش في خندق، ولا يعيش منمماً مرقها، وليس له سوى الأرض، تحبته وتحضنه، وفيها يلي نص القصيدة:

خبيلني.. أتى القمر
ليت مرأتنا حجر
أف سرسري
منصرف عار
وعيون على الشجر
لا تفعل كوابي
ترهب الملح والخدر
خبيلني من القمر

وجه أمسي مصافر
ويدانا على سطر
منزلي كان خندقاً
لا أراجيح القمر
خيفتي بوحدي
وخذي الجذع والسهر
ودمي لي مخدتي
أنت عندي أم القمر.

والخطاب في القصيدة موجه إلى أنثى، وقد تكون الأرض أو الأم أو الحبيبة، فهي مجتمعة في هذه القصيدة ومتوحدة، ويصلح الخطاب أن يكون لهن جميعاً، مما يدل على وحدة الأرض والأم والحبيبة، فهما للجانح والماوى، ومن الطبيعي أن يخاف المقاتل والشاعر في هذه القصيدة من القمر، لأن القمر يضيئ المقاتل في الليل ويكشفه، ولا ملجأ منه ولا مخبأ سوى الأرض، ولغظ القمر في العربة مذكر، وفي الذكورة عناصر القوة والاعتداء، ولغظ المدو مذكر، والعدو يعتدي على الأرض والأم والحبيبة، ولذلك كان الخوف من القمر.

والقصيدة حائلة بالصور الجديدة، المدهشة، ومنها: لبت مرآتنا حجر، فالقاتل يتثنى أن تكون المرأة العاكسة لصورة المقاتل من حجر، لتعطف صورته، وتصونها، ولتقيها تاريخاً صامداً أمام الأجيال، فالحجر صمود وبقاء، والحجر تاريخ وحضارة، أما المرأة الزجاجة فلا تدوم، وهي تتحطم، وتتشتت وتتناثر، وهذه هي حال الفلسطينيين، إذ تحطم كيانهم تشتتوا وتبعثروا مثل مرآة محطمة، ولذلك يريد الشاعر أن تكون المرأة من حجر، وهي يضيف المرأة إلى ضمير المتكلمين، لا ضمير المتكلم، مما يؤكد أن المقصود هنا بالمرأة تاريخ الشعب العربي في فلسطين، وكيانه ووجوده، فهو يشير إلى الشعب لا إلى ذاته، وتبرز صورة المصدر الماري، لأن الأرض عارية، ولأن مصدر الأم عار أيضاً ولديها، ولأن مصدر الحبيبة عار أيضاً أمام حبيبها، فهذا العربي عري مقدس، هو دليل الانتفاء والارتباط، وهو دليل الحرية، وفي اللوحة التي رسمها ديلاكروا للحرية صور فيها امرأة عارية الصدر تقود الجماهير الغاضبة، وعنوان لوحته: الحرية تقود الشعوب، واللوحة مطبوعة على الفركو

الفرنسي. وليس غريباً أن يكون ألف سر هو سر الشاعر أو المقاتل، لأنه يجعل أسرار شعبه وأرضه، وثمة عيون على الشجر، هي عيون الرهاق المقاتلين أو أبناء الشعب، والذي يؤكد أنها عيون الأهل والمقاتلين أنها رايدة على الشجر، والشجر رمز الخصب والعطاء، والتهووس من الأرض والارتباط بها، وهي تنتظر هذا المقاتل، ولكن هذه العيون لا تستطيع أن تغطي كواكب شريفة قائمة من الفضاء البعيد، وهي ترشح الملح والخدر، والكواكب هنا رمز لليهود الصهاينة المحتلين الذين اتوا من فضائيات بعيدة، وبعض الكواكب في المألوات الشعبية للسعد وبعضها الآخر للنفس، وليس غريباً أن تكون هذه الكواكب رمزاً لليهود الصهاينة، وهي لا ترسل ضياء، بل ترشح الملح والخدر، والملح يصنع في الأرض البوار، ويميت الزرع والشجر، والخسر هو الوجود الكاذب من الصهاينة للشعب العربي بالوطن المستقل. ولذلك كان وجه الماضي ضالماً تائهاً وكذلك مستقبله، فوجه الأمس مصافر، ويدانا على سطر، ومنزل الفلسطيني المقاوم والناضل هو الخنادق، وليس اللهو واللبب والترف والقصور والخيال، على نحو ما تدل عليه صورة أراجيح القمر، ولذلك يرجو المقاتل من الأرض أن تخفيه، أن تحويه، أن تحضنه، شهيداً، ليكون لها الجذع، وتتركه ينأى آمناً، وتلج له مخدته، وفي الختام يمانق الأرض، ويضئ فيها، ولا يعرف من عنده: الأرض أم القمر؟ لقد توحد بالأرض، وارتبط بها، وعانقها، وقد أتى القمر.

فالشاعر بعيد عن القمر، وبينهما

**الخطاب في
القصيدة موجه
إلى أنثى، وقد
تكون الأرض أو الأم
أو الحبيبة، فهي
مجتمعة في هذه
القصيدة ومتوحدة**

مسافة من الكراهية، لأن القمر يكشفه للأعداء، وهو يريد أن يخفي منه في رحم الأرض، لأن القمر وهم وخيال وزرع ورونتيكي ويبدع عن الواقع، ولأن الأرض حقيقة صلبة، وهي حقيقة وواقع، ولأن التشبث بالأرض هو التشبث بالوطن والهوية والانتماء، أما التعلق بالقمر فهو هرب ويعد عن الأرض والوطن، هو تعلق بالمحال، وبذلك تمثل الأرض بالنسبة إلى الشاعر الحقيقية الصلبة، وتمثل له الخنق الذي يقابل فيه ويستشهد، فبالأرض هي الأم والحبيبة والوطن، هي رحم الأم، وصدر الحبيبة، والشاعر لا يعيش في أراجيح القمر، أراجيح الخيال والشعر والوهم، إنه يعيش في خنادق القتال.

وفي عنوان القصيدة ريبة وشك، وفيها كسر للموقع والمألوف، إذ كيف يخاف المرء من القمر، وما سبب هذا الخوف؟ ومن هو الخائف؟ ولكن بعد قراءة القصيدة تقتفي دلالات العنوان، وتكتسب أبعاداً جديدة، ويتضح سر الخوف من القمر، فالعلاقة بين العنوان والقصيدة علاقة إيعاء وترميز، وليست علاقة كشف وتوضيح، فالعنوان غامض، ويصيح غموضه شفيهاً بعد قراءة القصيدة، وفي العنوان كلمة معدومة، لئلا يقاتل خائف من القمر، أو أنا خائف من القمر.

وقد ظهرت في القصيدة كلمة عيون نكرة، وهي جمع كثرة التزيد في الدلالة على الكثرة، مما يرشح أن العيون هي عيون أبناء الشعب والمقاتلين لا عيون الأعداء، ويؤكد ذلك جودهوا على الشجر رمز الخصب والحياة، وكذلك جاءت كلمة كواكب نكرة، لتدل على الكثرة، وهي كواكب بعيدة، تأتي من خارج الأرض، مثلها مثل الصهاينة المستوطنين القادمين من أفلاك بعيدة، والكواكب ليست كالنجوم، فهي منطبعة ولا تبتدر، وهي مرتبطة بالنفس والسعد، وقد بدأ ضمير المؤنثة الخطابية طافياً، فإليها التوجه كل التوجه، وإليها النداء والتوسل، فالقصيدة موجهة إليها، وهي عنها في الحقيقة، لا عن القمر، وحري بالمعنوان أن يكون خيفتي من القمر، والقصيدة تنصع منذ البداية عن الخوف من القمر، وتنتهي بعناق الأرض والاختباء بها.

القصيدة منظومة على معجزوه الخفيف، فاعلان مفاعيل، وتكاد



الجبالي

منذ اعتقلت وأنت أدري بالسبب
الآن أغنية تدافع عن موير البرتقال
ومن التحدي والغضب
✕

علمان نحن على تماثيل الغيوم
القصيدة

يا حب محكومان باللون المغني؟
كل الليالي السود تسقط في أغانيها
ضحيه

والضوء يشرب لون أحزاني وسجني
فتعال ما زالت لقصتنا بقيه

✕

سأحدث السجان حين يراك
عن حب قديم

فكرما وصل الحديث بنا إلى لمن
الأغاني

هذا أنا في القيد امتشق النجوم
وهو الذي يقاتل حراً من دخاني

ومن السلال والوجوم

✕

كانت هويتنا ملايين من الأزهار
كنا في الشوارع مهرجان

الريح منزلنا

وصوت حبيبي قبل

وكنّت الوصدا

لكنهم جاؤوا من المدن القديمة

من أقاليم الدخان

كي يحسبوا من شرابيئي

فماقت المدى

والموت واليلاذ في وطني الموله توأمين.

✕

ستموت يوماً حين تفتينا الرسوم عن
الشجر

وتباع في الأسواق أجنحة البلابل

وإذا سافرق في الزحام شداً وأحلم

بالطر

وأحدث السمرار عن طعم السلاسل

وأقول موعداً القمر.

والمتحدث في القصيدة هو السجين،

وهو يتوجه بالخطاب إلى القمر ليبوح

له، فقد كان الاعتقال بسبب قصيدة،

فالشاعر متفائل، وهو عاتب على

القمر لكونه شاهداً مراقباً، في

القصيدة شيء من تحميل القمر

الأمانة والمسؤولية، وقدر من العتب

على القمر، وهو رمز الزمن والتاريخ.

يتكره بها، ويحبها له، فالسجين هو

الشاعر، وكان هذا الشاعر قد كتب

أغنية تدافع عن حق الوطن في الحياة،

ولذلك سجن الشاعر والقصيدة،

وهي الوحدة الثانية يتحد الشاعر

السجين وقصيدته، فهما معاً محكومان

بالعذاب، وبالي الشقاء تملأ أغانيهما،

ولكنه مع ذلك متمسك بالأمل، فالضوء

يشرب ليل حزنه وسجته، ولذلك يدعو

الشاعر القمر ليتابع معه قصة شقائه

هو وقصيدته، بل هو وشعبه، إذ يضيف

القصة إلى ضمير المتكلمين «نا». وفي

الوحدة الثالثة يمد الشاعر القمر أن

يحدث السجان عن حبه القديم، فهو ما

يزال يعمل بين جوانحه الحب القديم،

وهو في قديمه يرمز إلى الأرض والوطن

والأم والحبية، ثم يحدث القمر بأنه

يعيش في السجن حراً عزيز النفس،

في حين يعيش السجان وهو الحر على

طعام السجين وعلى حزنه وفقره، وفي

الوحدة الرابعة يحكي الشاعر للقمر

تاريخ شقائه وهو شعبه، فقد كانوا

أحراراً سعداء يعيشون على الحب،

ولكن غرباء تائهين قادمين من مدن

قديمة سرقوا منهم الفرح، وتشرذ

الشاعر في الأفلاك، وأصبح الموت

والويلاد في وطنه توأمين، فالمر لا

يعيش في وطنه حياته. ويتم الشاعر

القصيدة في الوحدة الخامسة بتحديث

القمر من أنه سيهوت إذا ظل شاهداً

يترج ولا يبالي، وإذا ما استغنى الناس

بالرسوم عن الحقيقة، وإذا ما بيعت

البلايل في السوق، ولكن الشاعر لا

ينال منه اليأس، فهو سيحدث حبيبته

عن عذاب السجن، ويهدمها أن يلتقيا

مع القمر. وفيما يلي نص القصيدة:

في آخر الليل التقينا تحت قنطرة

تكون القصيدة كلها على هذا البحر،

وتكاد تكون كلها على شطرين، موحدة

القافية، ورويتها المرأ، ولكن الشاعر

يكسر هذا الالتزام في السطرين الثاني

والثالث إذ هنا شطر تام من الخفيف

التام، والقصيدة تدل على أذن الشاعر

الموسيقية، وتمكنه من بحور الشعر

العربي، وقدرته على تجاوزها. والإيقاع

في القصيدة واضح، وقوي صارخ، وقد

زاد من قوته الرأ الساكنة، وهي حرف

الروي، وسكونها لا يعني صمتها، بل

يعني تكر إيقاعها مرات لا تكاد تنفي،

فهي تترك صدى متكرراً، وكان المثقي

يسمع راءات متكررة لا راء واحدة.

والخفيف سريع الحركات رشيق،

وأكثر رشاقة منه الجزء، فتفصيلاته

متلاحقة، وهي متنوعة، ويندو الجزء

من بحر جديداً في الحقيقة، يتألف

من تفصيلتين هما «فاعلاتن مستعلن»

بجوازاتهما الكثيرة. ويزداد الإيقاع

وضوحاً وقوة في التطبيع، وهو مجيء

الكلمة أو التكلتين على قد التفصيل،

فقد جاء على فاعلاتن: «خيثني»،

«ألف سر»، «وعين»، «لا تطعي»، «وجه

أمسي»، «ودي لي»، «أنت عدي»، «أم

القمر، وجاء على متعلين: «أنت القمر،

على الشجر»، «كوكبا»، «من القمر،

«سافر»، «وحدتي»، «سختي».

وليس غريباً الخوف من القمر، ففي

المرويات العربية القديمة إن القمر

يأخذ من أعضاء الذكورة عند الأطفال

الذكور إذا ولدوا في ليلة قمرأ. يقول

امرؤ القيس وهو يهجو قبصر الروم،

لقد خلقت مينا غزاً كلابية أنك

أغلف إلا ما جنى القمر

والقصيدة مكثفة جداً، ومشبعة

بالرموز، وهي غامضة، ويمكن أن

تحتل قراءات أخرى مختلفة.

والقصيدة الثالثة لمحمد درويش

عنوانها: «السجين والقمر» (١٩٦٧)،

والقصيدة تتألف من خمس وحدات،

وتبدأ الوحدة الأولى بالقاء بين القمر

والشاعر في وقت متأخر في آخر الليل،

وهذا يبين بأن الشاعر يرى القمر في

المرحلة الأخيرة من سجنه وهو شعب،

ويني بأن الليل قد طال، وأن الصبح

سوف ينبج، وقد بدا له القمر وراء

سلاسل الجبال، وكأنه سجين مثله،

والشاعر يشكو ويوجع، وهو في آخر

الليل، فهو في سجنه منذ زمن، ومنذ

أن سجن والقمر يعرف قصته، وهو



في القصيدة يتحدث الخاص بالعام، فالسجين لا يتحدث فقط عن سجنه أو حالته، بل يتحدث عن قضيته وشعبه

بكل شيء، وإذا هو عرضة للتحويل والتغير بل الموت، لولد قمر آخر، وهذه هي حقيقة القمر في الحقيقة، وهذه حقيقة الزمن، وإذا هذا القمر الشاهد على شقاء الشعب، سيموت، لولد قمر جديد، يكون موعداً للقاء الحبيبة، أي ليعود القمر إلى تقاتله الأول وجهاته، وإذا القمر في القصيدة والمون ليس للبياءة والشكوى والأثين، وإنما هو لليقين بحتية التحول والتغير، فالشاعر يترك حقيقة الزمن، ويحيي قانون التغير، وهو على يقين بأن الخلاص لا بد آت، وأن زمن الشقاء سيمضي، ليأتي زمان للحب، والقصيدة واضحة، ولكن الموضوع فيها نسبي، ولا يندبها من المباشرة أو التقليد، بل هي بعيدة عنهم، وما هو بالوضوح التقليدي، إنما هو الموضوع السريال بقدر غير قليل من الغموض الشفيف، والدال على أعماق بعيدة.

والقصيدة حافلة بالصور الجديدة المدهشة، ومن هذه الصور تعبير عن الشاعر والسجن والقصيدة بالمتزمة بالدخا من الوطن بصورة «أغنية تدافع عن صير البرتقال»، وأجلاً «دفنوا قرتلة الخنزير بالرمال»، والصورة عريضة ممتدة، وهي تستعين بمناصر الطبيعة الرقيقة اللطيفة من قرتلة وعبير لتبر من خلاها عن الفكرة، ويبرز في الصورة البرتقال في دلالة الواضحة على فلسطين والشعب الفلسطينيين. ومن الصور الجميلة احتفاظ الشاعر وهو سجين بالحب القديم، وهو حب الله والآم والوطن، وهذا السجين وهو في السجن يمتلك عزته وحريته فهو يمتشق النجوم

فالشاعر على مسافة من القمر، وهو بعيد عنه، والقمر شاهد على سجنه وعذابه وشقاء شعبه، ثم يحدثه عن تاريخ شعبه الطيب الجميل، وعن العدة الباغين الذين جاؤوا من مدن بعيدة لينصّبوا شعبه حقه في الحياة، ثم يؤكد ما بينه وبين القمر من مسافة، فالقمر سيموت، سيفنى جماله إذا ما تفاقم الأمر، إذا ما بيعت في السوق اجنحة الحرية، ولكن الشاعر سيطل متمسكاً بعبه ولن ينال منه اليأس، وسيحدث حبيته المسمرة عن شقائه، وسوف يظل موعداً معاً القمر، ولكنه قمر آخر، قمر الحرية والخلاص.

والقصيدة قائمة على البوح والاسترخاف ومناجاة القمر، وهي تتحدث عن ماضي الشعب الفلسطيني السعيد، وماضي الشاعر الجميل، وحبه القديم، ثم تتحدث عن الحاضر الشقي البائس، وعن المستقبل الذي سيعمل لهذا القمر الموت، والذي سيكون فيه لقاء الشاعر مع حبيبته، وسيكون موعداً مع القمر أيضاً، وإن فالقمر هنا هو الزمن، والشاهد المراقب، وهو لا بد منه، سيموت قمر ويولد قمر، سيمضي زمن ويأتي زمن، يمضي زمن السجن والقهر، ويأتي زمن الحب واللقاء، ويصبح الشقاء حديثاً يحكيه الشاعر لحبيبته.

وعنوان القصيدة واضح يدل على مضمونها، من غير تعقيد، وهو يتضمن عنصرين أساسيين، وهما السجين والقمر، ومن الواضح أن المقصود بالسجين الشاعر، ومن الواضح أيضاً أن القمر هو نفسه القمر، هذا ما يدل عليه العنوان مباشرة، بما يوحي به السجن من شقاء وعذاب وسحر، وبما يوحي به القمر من جمال وسحر، ولكن بعد قراءة القصيدة، تتغير دلالات السجين والقمر، ويكتسب كل منهما معاني وقباً ومفهومات جديدة، فالسجين ليس سجين العذاب والآم والقهر، هو سجين عزيز النفس، يمتشق النجوم، ويمش حرته وهو في السجن، ويعلم بالتغير، وينتظر لقاء الحبيبة، لأنه يمي تاريخ شعبه، ويدرك قانون التغير الذي لا بد أن يطال كل شيء، في حين يعيش السجين على القهر والحرز والكآبة والوجوم، ويقفان من طامم السجين، ويكتسب القمر دلالات ومعاني وأبعاداً جديدة، فهذا هو رقيب وشاهد وعارف

والصورة بعيدة مرمر الخيال، لا تغلو من إحصاء، في حين يقاتل السجان من دخان الشاعر المسجون ومن سلال طعامه، ويمش في وجوم، وتعبير القصيدة عن الغزاة السخلاء بأنهم جاؤوا من المدن القديمة من أقاليم الدخان، لتدل على أنهم شذائاً أفاق، قادمون يحملون الحرائق والنار لا الثور، وأنهم قادمون من المدن الصناعية حيث الآلة أو الحديد، وقد جاؤوا ليسحبوا الحبيبة من شرايين الشاعر العاشق، وأنى لهم ذلك، ولذلك عائق المدى: أي نشئت في البلاد وأرتحل ولجأ، ومن الصور الجميلة تحول العالم وطنه إلى الفساد، فيستلنى العالم بالصور عن الشجر، أي تموت الحياة، ويسطر كل ما هو زائف ومصنّع، ويطغى الظلم، فتباع في الأسواق أجنحة البابل، ولكن الشاعر لن يفقد أمه، فسوف يظل يحلم بالمطر، رمز الثورة والتغيير والخصب والخير والنماء، كي تولد أشجار جديدة، وتفرز لابل جديدة، وسيمحدث حبيبته المسمرة عن طعم الملامس، أي إنه يتق بأنّه سيمتحر في زمن قادم، ويستصبح السلاسل والشوهد ذكرى يحدث الحبيبة عنها، ويقول لها موعداً مع القمر، وهو من غير شك قمر جديد، غير القمر الذي شهد سجنه وشقاء شعبه، وسمرة الحبيبة ترحي بهمدن اثنين إلى سمر الأرض، والثلاثي سمره الجمال العربي، مقابل شجرة الجمال الغربي، وبذلك يتأكد اتحاد الأرض والحبيبة، وحب الشاعر لها مما الحب الواحد.

وفي القصيدة يتحدث الخاص بالعام، فالسجين لا يتحدث فقط عن سجنه أو حالته، بل يتحدث عن قضيته وشعبه، وهو لم يسجن إلا من أجل شعبه، وقد استطاع بالإيجاز الشديد والتكثيف والصور أن يعبر عن قضية الشعب كله، في المقطع الرابع، ولعل محور القصيدة ونقطة التلاق في السطر التالي: «والموت والميلاد في وطني الموله توأمان». والبخام في القصيدة رد على الافتتاح، فقد كان الافتتاح بقاء قمر في آخر الليل وراء سلاسل الجبال، وكان الاختتام بقاء الحبيبة بقوله لها: «موعدنا القمر»، وقمر اللقاء في نهاية القصيدة ليس هو نفسه قمر السجن في البداية، فهذا القمر في آخر الليل، وهو سيموت، أما القمر في



من النيل إلى الفرات
اسجنوا هذه القصيدة
غرفة التوقيف خير من نسيده
وجريده

وهذا يعني أن الشاعر مسكون بهم
واحد هو الوطن والقناة له، فالشاعر
عند قضية التزام، وصوت الشاعر
هو صوت الوطن.
وهكذا يمتلك الشاعر في القصيدة
موقفه الخاص من القمر، وما هو
بالموقف التقليدي الذي يتقن بالشعر،
ويتشده الأشعار ويناجيه، بل هو الموقف
الموضوعي، الذي يتعامل معه بحرية،
ويبعد من خلاله، ويرى فيه شاهداً على
عصر، ويدرك أنه سيتحول ويتغير، بل
سيموت ليولد قمر جديد، أو يرى
فيه مصدر ضرر، يكشفه أمام عدوه،
ويضطره إلى اللجوء إلى أمه الأرض،
أو يرى فيه رمزاً للثبات وعدم التغير
والتحول، فيتمتع عليه، ويقنعه، لأنه
يريد التحول والتغير، كي ينقضي ليل
الشقاء، فليس القمر عند الشاعر قيمة
ثابتة، وليس دلالة على معنى واحد،
بل هو معطى موضوعي، يحمله المبنى
الموقف يريد. وقد عبر الشاعر عن هذا
الموقف من القمر بأسلوب فني متطور،
غني بالصورة المدهشة، ولا يخلو أسلوبه
من فوض، لأنه لا يمكن أن يعبر عن
هذه الرؤية الجديدة بأسلوب تقليدي،
مما يؤكد وحدة المبنى والمعنى عند
الشاعر.

٢٠٠٥ من سوريا

الشاعر مسكون بهم واحد هو الوطن والفناء له، فالشاعر عند قضية التزام، وصوت الشاعر هو صوت الوطن

هتما أمه وأم أبيه
والفني

يتقن بشعر شمس الحريف
يضمد الجرح بالوتر

وسيتحدث الشاعر قصيدة أخرى
مطولة عن «الأخنية والسلطان» في
مجموعته نفسها: «آخر الليل» (١٩٦٧)
وسوف يصور السلطان قد أمر بحبس
الغني وتوقيف القصيدة، ولكن الشاعر
لا ينال منه اليأس، بل يظل يفني، وهو
يرى القصيدة تتحول من فكرة إلى
قوة، وفيها يقول:

غضب السلطان
والسلطان مخلوق خيالي
قال: إن العيب في المرأة
فليخلد إلى الصمت مغنيكم، وعرضي
سوف يمتد

هوامش

١ درويش محمود، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط. عاشر، ١٩٨٢، المجلد الأول من
١١٨، من مجموعته: «عاشق من فلسطين»، ١٩٦٦، والقصيدة غير مؤرخة

٢ امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، ج. ٢، محمد الشوابكة، ود. أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان،
الأردن، ١٩٨٨، ج. ٢، ص. ٢٤٢، وهما البيتان: ٤٦ - ٤٧

٣ المصدر السابق، ج. ١، ص. ٢١١، وهو البيت: ٤٥

٤ درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص. ١٨٢، من مجموعته: «عاشق من فلسطين» (١٩٦٦)،
والقصيدة غير مؤرخة

٥ امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، ج. ٢، ص. ٥٩٢

٦ درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص. ٢٢١

٧ درويش، محمود، ديوان محمود درويش، ص. ٨٧

٨ المصدر السابق، ص. ٢٤٥

نهاية القصيدة فهو قمر جديد موعود،
سوف يولد، وبذلك تكون النهاية
نتيجة البداية، وتكون النهاية رداً على
البداية، بما يشبه التوير، وهو ما
يشجع القصيدة وحديثها وتماسكها،
والقصيدة تقوم على البوح، والمونولوج،
وسرعان ما تتحول من المونولوج إلى ما
يشبه المرد لتاريخ الشعب، والقصيدة
مكثفة، ومعقدة، وحافلة بأشياء كثيرة،
فهي تروي تاريخ شعب، وقصة شقاء
وكفاح، وهي تلمح بالحب والثقة والأمل،
فالشاعر وهو في السجن عاشق للوطن
والحبوبة، والشاعر وهو في السجن
يمتشق النجوم، والشاعر يعلم أن هذا
القمر سيموت وأن الظلم سيتناقم،
وأن الصفاير سوف تباع في السوق،
ولكنه يظل على حبه، وعلى وعده ببقاء
الحبيبة مع القمر.

والقصيدة مبنية على تعمية الكامل،
وهي ترد على المسطور من غير نظام
محدد، وغالباً ما تكون مسنونة على
سطرين، ويتنوع جرف الروي وغالباً
ما يأتي متعاقباً، على نسق محدد،
من نحو: «أب، أب، وهذا التصق جميل
الإيقاع في القصيدة واضعاً، وعالياً،
والجميل في القصيدة التماثل أيضاً بين
ضمير المتكلم المفرد وضمير المتكلمين
الجماعة، والتماثل أيضاً بين الأفعال
الماضية الدالة على ما كان من سجن
وتشرد، والأفعال المستقبلية المسبوقة
بـسوف، الدالة على ما سيكون من
تفاقم الظلم وموت القمر وما سيكون
أيضاً من حرية وحب.

والقصيدة تترجع بين الموضوع
والغموض الشفيف الساحر، وهي
تمتلك الطابع الفلسفي الواضح من
خلال كلمات أصبحت واضحة الدلالة
على فلسطين وهي مقدمتها: البريقال،
السلام، كما يتكرر في القصيدة
ألفاظ وتعبيرات أصبحت مألوفة في
مجموع محمود درويش الشعري ومنها:
أغنية تدافع عن عيبر البريقال، دقوا
قرنفل الغني بالبرمال، وقد تحدث
الشاعر من قبل عن توقيف الغني،
ويقصد به الشاعر، في قصيدته:
«قال الغني» من مجموعته: «عاشق من
فلسطين» (١٩٦٦)، ومنها قوله: ٧٠

أبعثوا عنه سامعية،
والسكاري
وقيدوه، ورموه في غرفة التوقيف



مقهى السنترال الذي يطل على شارع السلط ويقابله المقر التأسيسي لحزب جماعة الإخوان المسلمين، والذي افتتح بداية عقد الأربعينيات من القرن العشرين، تندر أمام الزائر أو الملاحظ المقاهي القديمة، وقد تنطبق تلك الحال على مقهى بلاط الرشيد الحديث الذي كان أصلاً صالوناً لأحد رجالات عمان المتنفذين في الثلاثينيات من القرن العشرين.

بدأت المقاهي مع تنامي تشكل الحواضر في الأردن في السلط وعمان والكرك وأريد فالحقى بناء مديني بامتياز وكان يرافق تشييد المقاهي تطور حركة السوق، فمع نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات من القرن العشرين، بدت عمان أكبر من قبل، أنهت عقد العشرينيات بزلزال ١٩٢٧ عام الخوف والرعب، وكان ذلك سبباً في حث الناس على استخدام الزينكو والخشب لبناء الدور والبيوت، ومشهد سفح جبل القلعة الجنوبي آنذاك، كان شاهداً على ذلك حيث انزلق السطح تدريجياً نحو السيل، في حالة من السك القلق، كان مجاورو سيل عمان لا يعلمون أنهم يرسمون محطمت المدينة وشوارعها الأولى، وحول ناحية الجامع الحسيني بدت معالم المحال التجارية الوكالات بالظهور راسمة نواة السوق القديم الذي ضم مجموعة من البخارية والشوام وأهالي نابلس الذين شكلوا مجتمع عمان المتعدد الوجوه (رفيع، ذاكرة، ص٣).

يقف شاكر لعبيبي في كتفه العمارة الذكورية في البناء والمعايير الاجتماعية والأخلاقية في العالم العربي، (دار رياض الرئيس، بيروت، ٢٠٠٧، ص١٥٤) عند مقاهي الأردن ويبدأ الحديث عن مقهى الفردوس وربما قصد السنترال فقد حده بأنه يقع مقابل مطعم القدس - ثم يتحدث عن مقهى الأردن الذي أسس عام ١٩٦٣، ويمنح بعدها للحديث عن مقاهي لبنان، ومعالجته تبدو مجتزأة وبسيطة.

من هنا تبرز أهمية عقود الإيجار في عمان التي تعود لعقد الثلاثينيات والتي نشرها مشكوراً المهندس محمد رفيع، فهي توثق لنا أسماء المقاهي والمستثمرين فيها ووجوه الناس، فمن وجوه عمان آنذاك الحاج علي المغربي الرمال في عمان. وهناك كاتب البلدية الجركسي الذي أعطى العبد بن أسعد المحروم تصريحاً بإنشاء أول مقاهي عمان وجاء في عقد الإيجار، «العبد بن أسعد المحروم من نابلس قاطن بعمان» وعبثاً حاول العبد إخفاء اسمه غير أنه ألزم بالتوقيع. وما لبثت المدينة أن عرفت المقهى باسم مقهى «المحروم»، في شارع الرضى ومع أنه لم يكن أول المقاهي في المدينة إلا أنه سرعان ما غدا أشهرها وأكثرها رواداً (رفيع، ذاكرة، ص٦-٧).

اقتضى توسع المدينة توسع مرافقها، ومنها فرن حج الله العيسى بشارع السعادة، ومخفر شرطة المهاجرين، ومقهى الشاسوغ الذي كان عبارة عن غرفة على سطح في محلة الشاسوغ شارع الهاشمي، وكان المستاجر لإقامة المقهى «يوسف الجركسي من أهالي عمان، ومقهى حمدان لصاحبه حمدان أبو سويد، ومقهى ماثيلينا ومقهى «جاي خانة» في شارع الرضى لصاحبه محمد الحال ومقهى المنشية في حي الأشرقية لحمد الترك وأبو إسماعيل وعبدالله الدنيبات، ومقهى بشير كاتبي وعثمان حسن في شارع الرضى (رفيع، ذاكرة، ص١٧-١٨، ص٦٦٧).

كانت وجوه عمان وناسها خلال حقبة الثلاثينيات متداخلة بشكل كبير، وثرية التعدد من حيث التنوع في الشغافات والأصول والعادات وأنماط العيش، وهذا ما سمح لها في حقبة الأربعينيات بأن تظهر مدينة متسامحة بشكل مفرط أحياناً، لكن ظلت المقاهي في عمان ذكورية، ولم تكن تستوعب جلوس النساء فيها، حتى توسعت المدينة ووجد إليها الكثير من القادمين من بلاد عربية وإسلامية ومن الأرياف، فصرنا اليوم نرى المقاهي - ليس محلات الكوفي شوب قابلة لأن تؤنث نوعاً ما فترتادها النساء، وظهر رحف للثقافة في مسمياتها فتحد مقهى جمرًا ومقهى ركوة عرب وغيرهما، لكن برغم كل ذلك التطور، تظل بعض المقاهي سجلاتها الشفوية التي تحتاج إلى تدوين.

والفتيات تجمعُ من زلالِ اللوزِ ماءً
الشهوة الذهبية
يقطرُ دمعهُ الوردِي في شهواتهنَّ
مضرجاً في الصدرِ عنقوداً
وفي الخدينِ كاسي إحمرا.

متعلقاً بجذائل الأغصان
ينظرُ للنساء الصاعدياتِ إلى السفار
لكي يصرنَّ (غمائمًا)
ويطرنَّ فوقَ مفاويز الوديان.

لكأنه نمرُ الأنوثة
وهي ترضعُ مع شروق الشمسِ
ماءَ جمالها الغمام.

وكأنه نهدٌ حليبي تحفمه الوردُ
بنسفها المعصورِ من غيب الغيومِ

صيفيّة الرمان

طالب مباحث

متكورٌ كالضوء بين أصابع البستانِ
ينضجُ مثل جمر الأرجوانِ
على غصونِ الفجرِ
أو جرسِ الصبيحة تحت شباكِ العروس.

كتلامس الأجراس في الأعراس يرقصُ
كلما رقّ النسيمُ على الغصونِ
وكلما لمست فتاة صدرها
سالت عصائره وذابت في الكؤوس.

وهناك حيث يسرّح الينبوع رقراقاً
كؤوس الماء
والكروان يسبح في الصباحاتِ الطرية
يبزغ الرمان من جهة الشروقِ
معلقاً مثل القلوب إلى جراحِ الجنائزِ

وهناك حين يرقزُّ العصفورُ
فوق سلالِم النغماتِ (سكراناً) بنورِ الشمسِ

بفوق كالأزهار تحت (مراضع) بيضاء
حين تمر سحابة
ويهر فوق شقائق النعمان.

شبق كنظرة عاشق زرقاء
يشهد في العصارى العاصرات
مرور سرب من صبايا بالجرار
فيسند به الفضول لكي يشاهد
كيف تغتسل الأنوثة بالغدير
وكيف تلعب في الصدور توائم الرمان

منذ الطفولة كنت المحبة حزينا
تحت شرفها المطلة بالحدن على الغروب
وقلبه الباكي
يرخم في الخريف مدائح الخسران !

يتسلق الشرفات
كي يرنو إلى عري الصبايا

وهي تخلق ثوبها مثل الجرائد في المرايا
كي تضمخ جسمها بروائح الريحان

مستغرقا بخياله الشفاف في ماء الغدير العذب
يرعى رغبة العشاق بالموت المؤنث
أو يربني في مقامضه زغاليل البلابل والطيور

كما يربني الموت في أقصى الجبال
ليائل الغزلان.

ويشم دون دراية منا غطيظ العطر في الريحان،
فوح روائح التفاح في جسد الضحى
ويميل في طرب على رجع الغناء
ككفتي ميزان.

ايكون تجسيدا بدائيا لعشاق مضوا
لا الريح تدرك أنه ترجع حب ضاع
أو تدري به انثى
يظل يشدها بشجونه الرمان

لحفيفه الظمان موسيقى انسكاب الثلج في
الغدران،

سقسقة مصفاة للأغاني للملاسة الطرية
بين انثى الريح والطاوس في غيبوبة الهذيان

ما جاء صيف إلا واشتهت العنب
وهو يضم كالعنقود حبات الدموع
ويستدير على حلالة شكله الصافي
استدارة ناهد ظمان !

هو دائما غاب على مرأى هلال
شاعري في ليالي الصيف لكن في الشتاء يصيبه
ضجر حائثي
فيسقط قلبه فوق التراب مبتلا بدموعه الحرى
فإن عاد الخريف يصيح مكتئبا
لرقرقة النوايع التي تغفو على رجع الكمان.

هو ليس صليبا لتكسره الفصول
وليس تلزمه حقول كي يطول
ولا براري كي يتيه
فيسكن الأحواض كي يبقى قريبا من حليب
النسوة السكران.

تقاسيمُ لامرأةٍ سميتها الشمس

بلال برمس *

ي
ج
و
و
ح
يا بحر جففت المراكبُ في مداد
العين
مراكبٌ وحشيةٌ
كُتبتْ على خد النوارس
صكها للمهور
بدم تخاثل منذ
ريق الشمس
في حواءٍ روحي
يا بحر طوبى لمن قال إن بداية
الأشياء
شرنقة الندى
ونهاية الأشياء
تنثر رجفها الأزلي
تبرأ يغذ لذاءه
على أوتار حنجرة الحقيقة:
يا بداية الأشياء طوبى
ولي أنا البدوي
يسفح دمه في هاجرات مدينتي
طوبى

٢

أُحِبُّ في مقلتيها
يدي
تسوي من العمر
أغنية
تلوف بقلب
كبير
كبير
بحجم السماء
أُحِبُّ في يديها
بقايا جراحٍ بقصد الحياة

١
أرني في دمي شجراً
— كلما اشتاق يعلو —
كي لا يبوح.
الآن من رسغ أغنية لك
تقنادين نحو تلعللي
كل الأغاني
أصبح في هزيع البحر
بحاراً
على مرسى غريب
أبحر دون أشعة
إلى مرسى قريب من سفوح القلب
فضيع صهوة الريح
وأقعى في رهان البحر
يهذي بالرياح
ثم

على مَحَلِّ الحب
طارَتْ بِإِيمَاءٍ مِنْ حَنِينٍ إِلَى كَفِّهَا
وهي تُنَجِّنْ قلبي
لماء الشفاء
أحبُّ في شفيتها بقايا غناء
لِعصفورٍ رُوحِي
وهو يشدو:
وجهك شِقة النجم
يوم فاجأه الشهابُ بحفرةٍ للريح
أحبُّ في شفتي
وصاياها:
دونك لا طعم لتفاحنا الأول
دونك لا فرق
بين رصاصه تكتب رجسها في
دفتر الروح
وبين
قطرة ماء
تغني لزهرة النارج في قلبي رذاذ
العاشقين
دونك يصبح العمر
شوكة في مريء الحياة
وترجع كلما أوغل العمر ساعة
الموت
إلى الوراء
أحبُّ فيها
أنِّي عاشقٌ من أخصم الروح
حتى مسافاتٍ بقلبي
أفرقتها حقول بحنون
يسير فيها جنباً إلى جنب
نجم الصباحات
وهو يلقي قصائد ضوئية
على غِرِّ الظباء

٣

كهففة الريش على أمة البوح
تصعد في وتري - الآن -

سلالة صمت
يؤين حدثين من لحن الوصاية
بالحنين
امرأة يتبعها
وهج القصيد
ليسرد طقسها للنجم
الآن تحرث بور القلب
تزرع ورداً ضوئياً
يشي بالقبرات اللواتي
وُلِدْنَ
على أيادي الراحلين
امرأة شمس
تدلق ماء أنوثتها للنهاوند
فراشا يحمل قلبي ورقاً
هش
يطوف بطقطقة النار
يطوف يطوف
فتشتعل الأسرار

٤

تمخترت خارج الجسد
أنهميت
وطرث
ورائتي أفعي
وأذرف دمعين على صدرها
ورائتي
في أول الليل في (السلطان)*
اعرف غايتي في كفها
وأزرع في الأنامل
غيمتي
وأنا الذي ترك الجدود
حياً راسخاً بيدي
نحو الغمام

وأنا الذي صيرنني الجذات أقرأ في
المساء
نهضة النجوم

وأمسح في الصباح قلبَ الريح
بالتلويح
لزهرة في البال
تشرب
من ندى قلبي
وتطرح عطرها في الريح
وتسرد لي لغة الريح
وقلت في (السلطان):
حمأي انتباه الطين
في نايات أحصنتي
فغني من أظلي قلبي
حصان القلب
وامعن في غناء
كالتسايح

٥

ولي يا قلب أغنية
علي إهداب صحراء الجنوب
ترنخت
وترنخت للرمل
أهدي بحة الصوت في عرجون
أغنيتي
إن نسيبت
أو تناسيت
أو أهدتني المدن الجراح
يا رمل عرج على من في قوادي
وامنح عطرها
مطراً
خفيف الوطاء
يسقي لي رفااتي

* شاعر أردني

alalghelal@yahoo.com

** لسلطان أحد مغاني محسن

كتاب النار

عبد الحميد سكيل *

خُذْ مَا تَرَسَّخَ مِنْ أوصافِ الخيل..

خُذْ مَا تَحَدَّثَ مِنْ زَوَارِ الليل..

خُذْ رَتْنِ الصُّولِجَانِ / خُذْ مَدِيحَ الهَيْلَمَانِ.. /

خُذْ ظَرْفِ المِهْرَجَانِ / خُذْ نَذِيفَ المَعْمَعَانِ..

خُذْ فَصِيحَ البَغْفَانِ / خُذْ عِلْمَ بُخَارِي.. / خُذْ

فَقَّةَ الْفَيْرَوَانِ / خُذْ صَلِيلَ النُّهْرَوَانِ.. / خُذْ

بَنَاتِ كَسْرَوَانِ / خُذْ نَسَاءَ الْبَيْلَسَانِ.. / خُذْ

تَقِيحَ الرُّعْرَافَانِ / خُذْ مَقَانِي الْغُرَقَادَانِ.. /

وَأَمَضِ مِنْ زَمَانٍ لَزَمَانِ..!

- لا مَالٌ لِلْمَالِ..

لا تَغِيحَ فِي أَلْفِ الْحَبِيلَةِ، وَهِيَ تَخْرُجُ مِنْ كَنَفِ

الْبِلَاغَةِ وَالشَّكَاثِ..

لَتَلَجَّ نَفْخُ النِّبَاهَةِ، وَالزَّاتِبَةِ، وَالْبِيَاهِ..!

- لا مَالٌ لِلْمَالِ..

كَيْفَ تَغْبِطُ الرِّيفَ الْكَظِيمَةَ، وَهِيَ تَرْتَبُ غُلْفَةً

الْقَوْلِ الْمَعَادِ؟..

لَا رَمَادَ يُرَكُّهُ الرِّمَادُ..!

هَلْ يَمْتَرِينَا الرِّيفُ الْمُسَحَّيْلُ..؟

هَلْ تَقْوَى عَلَى ثَلَاثِ الْحَقِيقَةِ، دُونَ أَنْ يُرِيكَهَا

التَّائِيلُ..؟

- لا مَالٌ لِلْمَالِ..

لَا شَيْءَ تُسَدِّدُهُ بِاتِّجَاهِ الضُّمُومِ..!

لَا تُشْفِئُ فِي طَقْسِ الْمَرَاتِي، وَهِيَ تُجَفِّفُ حَدْسَ

الْمَوْتَى..!

وَهُمْ يَخْرُجُونَ فِي مَضِيْقِ الْبَرْقِ..!

وَهُمْ يَخْرُجُونَ مِنْ ثَرَاتِ الشَّرْقِ..!

وَهُمْ يَسْقُطُونَ فِي غُبُوقِ الْعَشَقِ..!

وَهُمْ يَصْعَدُونَ فِي بُرُوجِ الْحَقِّ..!!

- لا مَالٌ لِلْمَالِ..

لَا غَرْبَ لِحَفْلَةٍ شَغَفَ الْحَمَامُ..!

لَا شَرْقَ لِحَفْلَةٍ بَتَحْتَ الْعَنْكَبُوتِ..!

لَا شَيْبَةَ لِلشَّيْبَةِ..!

الْوَقْتُ مَفْتَنَةُ الشَّيْطَانِ الْبَعِيدَةِ، وَهِيَ تَطْلُبُ صَبْرَةَ

الْعَنَى..

النَّبَرُ صِفَةُ النَّصِّ فِي تَحْوِيلِهِ الْآخِرِ..

الشَّعْرُ أَنْبَاءُ الشَّرْحِ الْمُضْجِ بِالطَّوَى..!

- لا مَالٌ لِلْمَالِ..

خُذْ خَطَايَاكَ.. / خُذْ بَقَايَاكَ.. / خُذْ مَرَايَاكَ.. / خُذْ

سَجَايَاكَ.. / خُذْ وَهْجَ السُّجُجِ.. /

«إلى محمود درويش»

«...لَمْ تَكُنْ لَفْتِي تَوَدُّعَ نَبْرَهَا الرُّعْوِي إِلَّا هِيَ الرِّحِيلُ إِلَى الشَّمَالِ...»

«الجدارية»

- لا مَالٌ لِلْمَالِ..

كَيْفَ نَمُضِي مِنْ سَوَالٍ لِسَوَالٍ..؟

كَيْفَ نَعْتَقُ الْوَقْتَ الْمَجَازِي..؟

كَيْفَ نَذْهَبُ إِلَى بُيْرِ فَسْحَةٍ،

دُونَ أَنْ يُشَوِّهَنَا الْهَوَا..؟

- لا مَالٌ لِلْمَالِ..

لَا أَغْنِيَهُ، تَخْرُجْنَا مِنْ تَحْتِ الْمَقَالِ..

لَا خُصْمَ تُشْرِعُهُ فِي يَبَةِ الدَّلَالِ..!

لَا قَوْلَ مِنَ الْمُعَلَّقاتِ الْعَشْرِ،

نُقْشَرُ بِهِ نَكْبَةُ الشَّعْرِ الْمَسْجَى..!

لَا مَوْعِظَةً حُدْسِيَّةً، تُوقِدُهَا فِي مَقَامِ

الِاحْتِقَالِ..

- لا مَالٌ لِلْمَالِ..

خُذْ طَرِيفِي.. / خُذْ حَرِيفِي.. / خُذْ

شَهِيْفِي.. / خُذْ رِبْرِي..

خُذْ مَا بَيِّنُنَا مِنْ سَجْنِ الْمَوَدَّةِ..

خَذْ وَجْهَ الدَّمْعِ.. / خَذْ حَذَقَ السَّمْعِ /
خَذْ يَدَ الرَّجْعِ / خَذْ وَهْنَ السَّمْعِ.. /
خَذْ عَيْقَ السَّمْعِ.. / خَذْ مَا بَيْنَنَا مِنْ تَنَاسُقِ
اللُّغَةِ..

انْتَصِرْ عَلَى انْتِهَاهِ لِمَوْتِهِ، وَهُوَ يُصَفِّقُ
جَنْدَهُ عَلَى جُحُورِ الشُّعْرِ..!
- لَا مَالَ لِلْمَالِ..

خَذْ بِرَأْفَةٍ.. / خَذْ بِرِيَاكِ.. / خَذْ شِرْقَةَ.. /
خَذْ غُرْبَةَ.. / خَذْ يَمِينَكَ.. / خَذْ يَسَارَكَ.. /
خَذْ حِصَانَكَ.. / خَذْ حِصَارَكَ.. / خَذْ
مِدْيَكَ.. / خَذْ سِرِيرَكَ.. / خَذْ فَيْتَكَ.. /
خَذْ حِدِيدَكَ.. / خَذْ سَوَّالَكَ.. / خَذْ
جَوَابَكَ.. / خَذْ سَمَاكَ.. / خَذْ هَوَاكَ.. /
خَذْ نِزْفَكَ.. / خَذْ حَقْلَكَ.. /
خَذْ نَجْوَاكَ الشَّدِيدَةَ..

انْتَصِرْ عَلَى اخْتِشَادِ الْمَوْتِ، وَهُوَ يُوَزِّعُ
جَنْدَهُ عَلَى نُجُورِ النَّثْرِ..!
خَذْ لَهْوَى الْقَصِيدَةِ وَهِيَ تَكْوَى..
خَذْ مَعْنَى الْغَيْثَةِ وَهِيَ تَرْوَى..
خَذْ ثَقَلَتِ الْعُلَى، وَالشَّعْفَ الْحَصْنَ *
بِالْوَيْ..

لَا نَشْفِيكَ فِي بِلَادِ الْغُرَبِ..!
لَا طَبِيبٌ لِي احْتِدَادِ الْحَرْبِ..!
لَا عَشَاقٌ فِي تَسَاعُفِ الْكُرْبِ..!
- لَا مَالَ لِلْمَالِ

كَيْفَ تَسْبِقُ إِلَى فِتْنَةِ الظِّلِّ الْمَعْدِ..؟
كَيْفَ تَنْقُرُ الْجِرْسَ الْمَحْضُوفَ فِي الْمَسَدِ..؟
كَيْفَ تُؤَلِّقُ الْعُرَابَاتِ الزُّمْرَانِيَّةَ، وَهِيَ
تَحْتُ لِمَوْتِ إِلَى خِيُولِ دِمَاكَ..؟
- لَا مَالَ لِلْمَالِ

الْعَلَامُ: مَنْ خَطَبَةُ الشُّعْرَاءِ، وَهِيَ يَرْطُنُونَ
بِالْوَضُوحِ، وَبِالْغَمُوضِ..!
كَيْفَ تُسْرِجُ الصَّمْتَ..؟
كَيْفَ تُخْرِجُ السَّمْتَ..؟

كَيْفَ يُوَزِّعُنَا الطَّرِيقُ إِلَى سَوَاحِ..؟
لِلْقَصِيدَةِ مِثْلَهُ الْحُبِّ، وَهِيَ تُوَلِّدُنَا فِي
بَهْوِ الْكِتَابَةِ،
كَيْفَ أُنْزِلُ الْهَيُولَ الْمَعْرُشَ فِي الْمَالِ..؟
- لَا مَالَ لِلْمَالِ..

هَلْ يَقْتَضِينِي الشُّعْرُ..؟
هَلْ يَقْتَدِينِي النَّثْرُ..؟
كَيْ أَقُولَ: كَمْ أَحِبُّ الْقَصِيدَةَ، وَهِيَ تَهْرُولُ
فِي الشَّشَاغِ..!

نَاحِثَ.. إِلَى أَيْنَ يَمْضِي الرَّعْوِيُّ..؟
إِلَى أَيْنَ يَمْضِي كُلُّ هَذَا الشُّعَاغِ..؟
- لَا مَالَ لِلْمَالِ..

الْجُرْحُ الْمَضْمَعُ بِأَغَانِي أُورُشَلِيمَ، يُوَجِّزُ
رَحْلَتَهُ إِلَى بَابِلِ الْمَوْتِ..
وَهُمْ يَزْتَفُونَ الشُّعْرَ فِي أَوْجِ النَّضَادِ..
وَأَنَا.. أَنَا مِنْ مَرْبِ الطَّيْرِ فِي عَزِّ النَّشَابَةِ..
وَأَنَا.. أَنَا مِنْ حَوْرٍ تَارِيخِ الدِّينِ الشَّيْئَةِ..
وَأَنَا.. أَنَا مِنْ أَرْضِ السَّمِيعِ، وَهُوَ يُصَلِّقُ
فَوْقَ أَرْضِ الزَّجْجِيلِ..!

وَأَنَا.. أَنَا مَنْ قَنَّ لَخُطُوطِ الطَّوْلِ
وَالْعَرْضِ،
وَمَا جَاءَ فِي أَمْلَاسِ الْعُنَى..
وَالتَّارِيخِ الْمُسَهَّدِ بِالظُّنُونِ..!
وَأَنَا.. أَنَا مَنْ جَرَّدَ الْعِلَّالَ مِنَ الْعِلْقِ،
وَأَعْطَى الْحِكْمَةَ الْقَصْوَى لِالْوَانِ
الْجَنُونِ..!

وَأَنَا.. أَنَا مَنْ قَالَ بِالتَّجَانُّبِ، وَدُونَ تَارِيخِ
العَشَقِ،
وَهُوَ يَضْمُرُ فِي كُتُبِ الْمَوْتِ..!
وَأَنَا.. أَنَا مَنْ عَلَّمَ الشُّعْرَ الْهَيْمَانَ،
وَرَسَخَهُ فِي تَعَالِيمِ الْأُمِّ..!
وَأَنَا.. أَنَا مَنْ وَرَّطَ النِّسَاءَ فِي الْعَشَقِ،
وَأَوْرَدَهُنَّ الْخَطِيبَةَ وَالنَّدْمَ..!
وَأَنَا.. أَنَا مَنْ أَخْرَجَ النَّأْيَ مِنْ لِحْزَانِهِ،
وَأَوْنَعَهُ أَوْجَاعَ الْإِغَانِيِّ وَالنَّغْمِ..!
وَأَنَا.. أَنَا مَنْ كَتَبَ تَارِيخَ التَّمَاثِلِ،
وَوَرَّثَهُ بَرَجَ الْكَتَابَةِ، وَالْكَلَمِ..!
- لَا مَالَ لِلْمَالِ..

كَيْفَ تَهْجِسُ إِلَى عَطْرِ جَسَدِ بَيْتَعَالِي فِي
الْحَبَةِ..؟
كَيْفَ تَحْرُسُنَا الطُّوْلُ..؟
عَلَى نَكْتِ الْوَصِيَّةِ، وَالرَّضِيَّةِ، وَالرِّشَادِ..؟
كَيْفَ نَمُرُّ إِلَى شَهْوَةِ أَبَدِيَّةٍ، تَتَأَنَّى
بِالْعَتَاقِ، وَالْقَامَةِ، وَالْحَدِثَةِ، وَالسَّيِّئَةِ..؟

كَيْفَ تُسَيِّدُ لِمَوْتِ سُلْطَنَةِ النَّجْبَةِ..؟
أَنَا الْمُدْنَى فِي عُزْبِ الْقَصِيدَةِ وَالْكَمَدِ..؟
- لَا مَالَ لِلْمَالِ..

خَذْ تَارَكَ.. / خَذْ بَارَكَ.. / خَذْ دَارَكَ..
خَذْ كَتَبَ الْإِغَانِيِّ.. / خَذْ إِنْ مَطْلُوقَ.. / خَذْ
وَعَيْكَ الْمَقْهُونِ.. / خَذْ فَوْكَ الْمَشْلُوقِ.. / خَذْ
سِرَكَ الْمَسْتُونِ.. / خَذْ لَوْكَ الْمُخْتُونِ.. / خَذْ
وَأَنْزِ الْفَرَاشَةَ.. / خَذْ زَمَ الْحَضَارَةِ.. / خَذْ
خَفَّ النَّصَارَةِ..
خَذْ خَلْفَةَ الشُّعْرِ الْآخِرَةَ..
انْتَبِهْ لِنَشْطِ الْقَصِيدَةِ، وَهِيَ تَتَأَنَّى فِي تَكْبِيرِ
الْأَلْفَاوَنِ..
- لَا مَالَ لِلْمَالِ..

كَيْفَ نَمَضِي لَغَايَةَ جَدَائِلِهِ، دُونَ أَنْ يَنْهَرُنَا
الْبَهْوَتُ..؟

كَيْفَ نَقُولُ الْحُبَّ، وَالشَّفَاعَةَ، وَالْخَفْوَ..؟
كَيْفَ نَشْمِي الْقَصِيدَةَ، شَجَرِ الْوَقْتِ، الْبَلْقَى
الْفَرِيدَةَ، أَنْشِطَ الْبُيُوتِ..؟
- هَلْ يَدْرِكُنِي الْقِيُوتُ..
وَأَنَا أَعْرِجُ فِي نَطَافِ الرَّعْدِ، وَالْمَكُوتِ..؟
هَلْ الْفُشْ فِي تَلْوِينِ الْأَحْيَاءِ، وَالسُّيُوتِ..
عَنْ مَعْنَى: لِمَوْتِ، وَالْقَوْلِ الْمُسْتَدِيرِ فِي مِرَاثِي
النَّأْيِ..؟

- لَا مَالَ لِلْمَالِ..
- خَذْ قَسْوَةَ الشُّوقِ.. / خَذْ رِنَةَ الدَّفْقِ..
خَذْ شَمْسَ الْمَرَاثِلِ تَدْوِي..
إِشْرَبْ ظَمَأَ التَّغَالُغِ..
مُتَوَاتِرًا فِي سَرَادِ الْمَوْتِ.. / مُتَقَانًا فِي
كِتَابِ النَّأْيِ..!
- لَا مَالَ لِلْمَالِ..

أَنَا مَنْ عَلَّمَ الشُّعْرَ الْهَيْمَانَ،
وَرَسَخَهُ فِي تَعَالِيمِ الْأُمِّ..؟
وَأَنَا.. أَنَا مَنْ وَرَّطَ النِّسَاءَ فِي الْعَشَقِ،
وَأَوْرَدَهُنَّ الْخَطِيبَةَ وَالنَّدْمَ..؟
وَأَنَا.. أَنَا مَنْ أَخْرَجَ النَّأْيَ مِنْ لِحْزَانِهِ،
وَأَوْنَعَهُ أَوْجَاعَ الْإِغَانِيِّ وَالنَّغْمِ..!
وَأَنَا.. أَنَا مَنْ كَتَبَ تَارِيخَ التَّمَاثِلِ،
وَوَرَّثَهُ بَرَجَ الْكَتَابَةِ وَالْكَلَمِ..!
* شاعر من الجزائر

لأن رواية عصفور الشمس ليست نصاً ناجزاً من حيث إنها تزخر بالتشظي السردى، وتمثّل بالفجوات السردية، وتكتنّز بالخطاطبات، والمكونات، والفضاءات، والقصصات، والمرجعيات، والافتباسات الضمنية التي تجعل على الأسطورة، والتاريخ، والعمادات، والقيم الثقافية، والأنساق الاجتماعية، ويمبارة أخرى، فإن رواية عصفور الشمس رواية منجّات وولود، فهي تشرع دلالاتها على الواقع من جهة والمُتخيل من جهة أخرى، لذلك يمكن لنا أن نفترض أن رواية عصفور الشمس تتدافع فيها بينان نصّيان: بنية القصة، وبنية الخطاب التي ستكون مدار السؤال ومحفّز البحث (٢).

١,٢

تهدف السيميائية إلى اكتشاف المعنى الذي يتضمنه النص بوصفه جملة من الملامات التي تفتح على العالم، والتاريخ، بمعنى آخر طرّز المقاربة السيميائية تتجاوز بنية الدوال إلى ممارسة التبدّل، أي البحث في دلالات المعنى المحتملة والممكن (٣). وسوف نمضي، في سبيل إنجاز هذه الغاية، إلى دراسة المكونات السيميائية الآتية:

- عنوان الرواية ووظيفته السردية.
- النصوص الموازية: العنوان، والاستهلال السردى.
- الشخصيات: رهيبة، ومعمود، والد رهيبة وأخوته، وشوقي، وبنجورة. وتحليل صورة الأب في الرواية من خلال شخصية سلمان والد رهيبة، ووالد معمود، وصورة الأم من خلال شخصية أم رهيبة، وأم معمود، ومعالجة تجليات النظام الأبوي في الثقافة والمجتمع الفلسطيني.
- الأماكن (القرية، المدينة، القدس، وحيفا، وعكا، وسجن عكا، والسلطة، وبيروت، والكثبان).
- الزمن (التقطع السردى، وزمن القصة، وزمن الرواية، وزمن القراءة).
- الرموز والاستعارات السردية: المرأة، والرموز الأسطورية المتجسدة في عصفور الشمس، والرموز الصوفية المتعلقة في الإشارات الآتية: عين القلب، ومنطق الطير.

٢,١

تقوم قصة رواية عصفور الشمس على ثنائية الخير والشر التي تصور الصراع الأبدي في العلاقات الإنسانية حيث نزعت الإنسان الفطرية والثقافية التي تدفع إحدى طرفي الثنائية إلى البروز

التشكيل السيميائي في رواية عصفور الشمس

د. هيثم سرحان



١,١
تمثّل رواية «عصفور الشمس» (١) نموذجاً سردياً مركباً، ويقصد بالشرد المركب هو ذلك السرد الذي يتخذ من القصة ممزاً للعبور إلى التخوم السردية القصصية، ذلك أن القصة التي تنهى

عليها رواية عصفور الشمس محض طعم يتوسّل به الكاتب للإيقاع بالقارئ في شرك النصّ وفخ الكتابة. إذ يدفع هذا النوع من الروايات القارئ إلى إعادة كتابتها من خلال ملء الفجوات السردية التي تعدّ استراتيجية ناجعة تهدف إلى استثارة القارئ وبعثه على الاقتراب من النصّ وخوض مغامرة الكتابة وتوليد الدلالات.

والمنظر في شخصية الإنسان وسلوكه، وتدور أحداث قصة الرواية حول الفتاة رهيفة التي عاشت تجربة قاسية حيث توأما أبوها وأختها على تزويجها بهمسود الذي يتسم بالبطامة وبنماعة الخلق والخلق مقابل بضع مئات من الليرات الذهبية تقاسموا فيها بينهم مقابل التزويج برهيفة وإيهامها بأنها ستتزوج شوقي الشاب الوسيم والنبيل. هالاب وأبناؤه يقومون بالإيقاع برهيفة وتضليلها وإيهامها أنّ زوجها هو شوقي لتكتشف يوم عرسها أنّ زوجها الحقيقي هو همسود الذي لم تقبل بالزواج منه أية فتاة من هزينة والقرى الأخرى رغم شرائه الفاحش ولثرواته المائلة.

يتأسس الخطاب الروائي على مخطط مقترض هو الرؤية السردية (أو التنبؤ) التي يمثل عقداً بين الشارح القادر على منع الخطاب إيمانه الدلالية وقنواته التواصلية، والمسروود له الذي يمثل جمهور الراوي المُلمّز للشارح ملازمة الظل (صباح)، إنّ الملازمة الرابطة بين السارد والمسروود له هي القصة التي يُعاد قصها من جديد وبكليات مختلفة. ولهمّيت على الخطاب السردية في رواية «عصفور الشمس» الرؤية التي الخلف، وهي رؤية تمنع السارد القدرة المطلقة على إدارة السرد؛ فالسارد، وفق هذه الرؤية، «يمرّ كل شيء» عن شخصيات عالمه، بما في ذلك أعماقها النفسية، مخترقاً جميع الحواجز كهفما كانت طبيعتها كأن ينقل في الزمان والمكان دون صعوبة ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها، أو يدقّ قلوب الشخصيات ويومض فيها ليتمرّف على أخصى التفاصيل عالم يهيم عليه بشكل تام، وكأنه «(٥)».

إن السارد في رواية عصفور الشمس يعيش ضمنياً ضمنياً فلسطينياً وصوتهم الجمعي، إذ إنّ الخطاب السردية يطرح وجهة نظر الضمير الفلسطيني المند بالناطوا، والمُصنّج على الانتهاكات، وبعبارة أخرى فإنّ فاروق وادي يستعير من رواية غسان كنفاني رجال في الشمس فكرة مطرق الخزائن، النّالة على الاحتجاج على الظلم والظهور اللذين يترصّضنهما الإنسان الفلسطيني في

عنوان الرواية «عصفور الشمس» يؤدي دوراً مُختلاً هو مبهمٌ وضامض، لذلك لجأ الكاتب إلى مدونة الإنترنت للبحث عن حقيقة هذا الطائر

محله الوجودية.

٢,٣

وقّع الكاتب فاروق وادي النصّ المازي (أو النصّ الحاف) بدءاً من العنوان الذي يعمل بوصفه موجهاً قرائياً، ووسيطاً بين النصّ والقارئ (٦)، وسوف تقوم بنية العنوان بالإحالة إلى عناوين روايات مهمة من حيث الروادتين: الفنية، والموضوعية، الأولى: رواية رجال في الشمس لغسان كنفاني، والثانية: رواية عباد الشمس لسعد خليفة، والثالثة: باب الشمس لإلياس خوري، وبعبارة أخرى، فإنّ رواية عصفور الشمس تؤكد سميتها في كشف تمثيلات المأساة الفلسطينية عبر البحث عن عوالم سردية جديدة، وبهذا المعنى فإنّ وظيفة التقاسم تتجاوز البعد الجمالي والتأديري إلى البعد الابتكاري، ففاروق وادي لا يسمي إلى محاكاة غسان كنفاني في «رجال في الشمس»، ولا لإيهام خوري في «باب الشمس»، وإنما يهدف إلى تحقيق غايتين: الأولى: الانحياز إلى المأساة والهَمّ الفلسطيني على اللذين لا يزالان قائمين، والثانية: تعميق مفهوم المحنة في الرواية العربية.

إنّ عنوان الرواية «عصفور الشمس» يؤدي دوراً مُختلاً هو مبهمٌ وضامض، لذلك لجأ الكاتب إلى مدونة الإنترنت للبحث عن حقيقة هذا الطائر حيث أورد تفاصيل تتعلق بعصفور الشمس الذي يُعدّ أكثر الطيور تميراً عن خصوصية الطبيعة الفلسطينية، إذ لا وجود له إلّا في فلسطين. كما حاول الكاتب تقديم معلومات عن عصفور الشمس ترتبط بأمكان تواجده، وهيئة، وتسلقه. إنّ الكاتب لا يهدف بهذه المعلومات أنّ يُقدّم لنا درساً في علم وظائف أعضاء الطيور، ولا يسعى إلى إظهار جانب من جوانب ثقافته وإنما لتوظيف هذه المعلومات

للتعبير عن خصوصية المعاناة والواقع الفلسطيني، فعصفور الشمس الإنسان الفلسطيني المكابد الذي يتوجّب عليه ألا يكتف عن المقاومة التي تعال زفرقة عصفور الشمس الذي يموت إذا ما توقف عن الرحلة (٧).

وبهذا المعنى فإنّ عنوان الرواية «عصفور الشمس» يختزل الاستمرارات السردية التي يتضمنها الخطاب الروائي (٨) من جهة كما إنه مرجع سيميائي من جهة أخرى، فهو يفتح على صور حنية مكونة من: (الشمس)، والأشعة، والدفع، والزقزقة، والرفرفة، البانقة الصرعة، والانتقال المفاجئ. وانطلاقاً من هذا التصور فإنّ العنوان «عصفور الشمس» يعمل في القراءة بوصفه موجهاً تأويلياً يعمل على ضبط الدلالات، والتحكّم في مسارها، ويحفّز القارئ على إنجاز القراءة بوصفه عملاً تأويلياً حيث يوجب على القارئ التفكّر بالاستمرارات والرموز السردية المُقتضات (٩).

٣,١

يَهْضُ الخطاب السردية في رواية عصفور الشمس على شخصيتين رئيسيتين هما: رهيفة، وهمسود. وشخصيات ثانوية ترتبط بالشخصيتين الرئيسيتين. وتتمثل رهيفة بـ رمز الخير، ويمثل همسود رمز الشر. وسوف يؤدي التقاسم الجوهري في الشخصيتين إلى إبراز الصراع بين مثل الخير ومثل الشر، فرهيفة تجسّد الغفلة الحالية، وهي سائلة الجمال والبلاغ، والأسطورة الضاربة في التاريخ، فهي تملك القدرة على رؤية الغاض، والقصي، والجهول حيث ورثت ذلك عن جدتها لأنها طرية التي ورثته بدورها عن أمها «رابعة» المرأة المخربة التي اختلقت الروايات في حقيقتها حيث ذهبت إحداها إلى أنها جاءت إلى تركيا «مُسلّقة في الفضاء الواسع فوق سجادة الصلاة، تنهدت هناك فوق قلعة خضراء من بساط الحُشْب» وذهبت رواية أخرى إلى أنّ الله أرسلها لتكون رحمة لتلك البلدة التي جأها وهي ترتدي الغمام تغلف عبر البحر فوق حمير من القثري (١٠).

فهريفة سائلة كرامات صوفية، وهي استبداداً لزوجها العجالة التي كانت لا ترى شيئاً لكنها أصبحت الأشياء كلها. لكن رهيفة كانت مُبصرة بيد أن مصدر إحصارها الحقيقي نابع عن الرؤية



فريق العمل

ورغم أن سلمان يجهل سر المرأة، ويعلم أنها محض تذكّار من الجدة إلا أنه انشاق وراء كيد زوجته منورة وأمرها ببينها تخلصاً من أثرها في ابنه، وتنادي اصراع سينشيب بين زوجته وابنته، بيد أن المسار السردى لا يسير وفق إدارة بثورة التي مارست حقراً على رهيبة بل إنه يسير باتجاه معاكس، إذ تقدّم بثورة بصرها كلياً بعد أن تباع المرأة، فقد صدرت من المرأة التي بيعت لاسلك اعترل قمة الجبل شمس وهماجة أدت إلى أن فقدان بثورة بصرها، وهي ثبوت كانت الجدة لربما قد تنبأها عندما قالت لن كان حاضراً من أهل القرية: «ستعرفون حجم الشرّ القادم، حينما يخطف شماع تلك الشمس الغاربة من عيون امرأة عميت بصيرتها، فباع ما لا تملك إلى من لا يستحق» (١٤).

لقد فقدت رهيبة (حساسها بالحدة، بعد بيع المرأة، وشمرت بالوحدة والوحشة، فقد كانت ترى في المرأة فارس أحلامها الجليل.

وسوف يقوم الأب «والد رهيبة» بتزويجها من مسعود بعد أن اتفق معه على مهر كبير طمع سلمان من ورائه أن يداوي عى زوجته بثورة. فكان أن مارس خداعاً على ابنه فقيل أن يأتي شوقي ابن عم مسعود لتزاور رهيبة التي قالت في جماله الأسمر متوهمة بأنه زوجها الذي طامأ حلمات به، وزأه في المرأة.

وهجست المقطع السردى الحادي عشر مشهداً مسأولاً؛ حيث يفتح الشهد على رحلة سلمان وابنته رهيبة وزوجته بثورة إلى القدس حيث يتوجب عليهم مراجعة مستشفى القدس يونا للميون لمرض بثورة على الأطباء، وزيارة المسجد الأقصى والدعاء له لن يهن عليها بالشفاء. أما الهدف الآخر فيمكن في تجهيز رهيبة وتحضير لوازم عرسها. يقول السارد:

«بت رهيبة متشرحة النفس وهي ترى القدس للمرة الأولى، تتأمل جدرانها المتينة بينين تتقاطران بين الأشياء والأماكن والحواليت، تشتم رائحة المدينة المتينة التي لا تشبهها رائحة، دون أن تحدي أن قديمها تترلقان في طريق الألام» (١٥).

إن رهيبة، في رواية مصفور الشمس، علامة تحيل إلى فلسطين، والمقاومة، فتزويج رهيبة من مسعود هو المعادل الموضوعي لتفريط الفلسطينيين بوطنهم؛ إذ إنهم لم يضعوا في سبيل حمايتها من

عاشت رهيبة بعد وفاة أمها في كنف جدتها التي مكنت حدوثها وقلبها من كشف المجهول، ورؤية البعيد

رهيبة)، ومحفوط (والد بثورة التي سيتزوجها سلمان بعد وفاة زوجته أم رهيبة)، ووالد مسعود.

لا يوجد اسم يدل على والد مسعود الذي مات قتلاً برصاص مجهولين بعد أن أثيرت حوله الشكوك التي ذهبت إلى أنه كان مسيراً مُتعاوناً مع اليهود ويبيع الأراضي لهم.

أما والد بثورة فقد قام بتزويج ابنته بثورة من صديقه سلمان بعد وفاة زوجته، فقد كانا صديقين يتقاسمان الزاد الوهمي حيث كانا يملكان سماً في كسراتك الله، لقد اقترح محفوط على سلمان أن يزوجه ابنته بثورة بعد شكاً له سلمان فسوة الحياة ووحشته بعد رحيل زوجته، فكان أن قال له محفوط: «سأزورك بثورة، لا أحد يستحقها غيرك يا سليمان» (١٦).

وأما سلمان والد بثورة فإدانتته أقسى من إدانة والد مسعود ووالد بثورة، فقد تآمر على ابنته رهيبة منذ أن توأما مع زوجته بثورة على التخلص من امرأة رهيبة التي ورثها عن جدتها رهيبة. فقد كانت بثورة تشمر بالحمس والفورة من رهيبة، فأوغرت صدر زوجها سلمان ضد ابنته رهيبة، وسوف تكون المرأة رمزاً يحمل أبداً سيمالية مهمة؛ فهي انتماء إلى السلالة الأمومية، وانتماء إلى الحنن، والتأمل، ليس هذا فحسب بل إن المرأة في خطاب مصفور الشمس الروائي رمز يمنح رهيبة القدرة على رؤية صورتها الحقيقية التي لم تكن تراها في عيون الآخرين حيث شمرت بالوحدة بعد رحيل جدتها. كما أن المرأة تملك قوة سحرية حيث إنها قادرة على مضاعفة إحساس المرء بوجوده واعتداده بنفسه، وإذا كانت امرأة نرسيس امرأة ولدت في نرسيس عشق الذات والانتماء بها فإنها في رواية مصفور الشمس رمز يمنح رهيبة القدرة على الكشف وقراءة المجهول.

القلبية، وهنا يتجسد التماس الضممتي حيث تحيل «عين القلب» التي تملكها رهيبة إلى عين انتمس محبوبة محي الدين بن عربي، بمعنى أن عين القلب ذالة على اليقين وهي منزلة عليها في السلوك الصوفي العرفاني.

لقد عاشت رهيبة بعد وفاة أمها في كنف جدتها التي مكنت حبوسها وقلبها من كشف المجهول، ورؤية البعيد، كما أنها منحتها قوة الحيلة، والإغواء. إن ولادة رهيبة المأساوية جعلت الجدة تمنحها القوى السحرية في حين أنها ورثت الجمال البالغ عن أمها رابعة التي ماتت في أثناء ولادتها (١٧). لقد كانت لربما «جدة رهيبة» تعرف منطق الطير، ولغة الكواسر، وتستطيع دفع الشر والبيلاء في حين أن اسم رهيبة يقترب بالرهافة حيث كانت كثيرة التأمل، علاوة على استمدادها قواها الرؤيوية من مرارة جدتها التي أهدتها لها قبيل رحيلها.

أما مسعود فقد ولد بشماً جداً لدرجة أن أمه لم تتمكن من النظر إليه عندما وضعت، ولم تستطع القيامه لديها فكان «أن ماتت غمماً بعد ولادته بوقت قصير، لأنها لم تملك أن تصنع حلمتها في فمه اللهم، ولم تدرى بوجوه التقيح أن يتفرغ على صدرها، ففضت انشراحاً حتى لا تقتضي كمداً وفقر»؛ فهدمها إليه إحساسها بالذنب، لأنها رفضت من الداخل أمومة مثل هذا الابن، أما تفسير أهل القرية الصالحين لبشاعة مسعود فهو تفسير سببي؛ إذ قالوا: «إن الوليد جاء عقاباً ربانياً على ما قاروه الولد من أعمال أغضبت الخالق عز وجل، كما استأثرت عباده الصالحين» (١٨). ليس هذا فحسب بل إن مسعوداً كان يلعب في الزواج من امرأة فقيرة وجميلة؛ ليتسنى له فرض سلطته عليها، وإرضاعها لسلطوته.

وسوف يتشكل من هاتين الصورتين: صورة رهيبة وصورة مسعود، مفارقة سردية فرهيبة تملك عين القلب في حين أن مسعود ولد دون قلب، وهو متمسك في الشهوات حيث كان دائم التردد على مواخير يافا وحيفا ويبروت، مصحبة ثلة من أمسابه الذين كانوا يخضعون لسلطان جيبه وقوة جسمه.

٣٧

يُحْتَل النظم الأبوي، مكوثاً سردياً رئيسياً في خطاب «مصفور الشمس» الروائي، ولعل إدانة الأب في رواية مصفور الشمس احتلت مساحة كبرى. وهنا أبدأ بأبئة ثلثة هم: سلمان (والد



مفهوم الإسرات والبعثات

- ١ خاروق وادي، صفور الشمس، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦.
- ٢ انظر: عبد المجيد نوسي، التحليل الصهيوني للخطاب الروائي، البنايات الخطابية، الفكرية، اللغوية، ط١، دار النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ٣٦.
- ٣ انظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى الصهيونية، المؤسسة العربية والخطابية، ط١، ترجمة: جمال الحضري، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ٢٠٠٧، ص ٥٥، ٥٧.
- ٤ انظر: بو طيبي، عبد العالي، مفهوم الرقبة الصهيونية في الخطاب الروائي، آراء وتحليل، مجلة عالم الفكر، ج ١، ص ٢٢، و جيزالدي برونس، قاموس، السريشات، ط١، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٢٠، ١٢٤. وهذا لا بد من التمييز بين المؤلف العنفي والسارد، وبين والشارن العنفي والروائي له.
- ٥ مفهوم الرقبة السردية في الخطاب الروائي، آراء وتحليل، ص ٤٠.
- ٦ انظر: صلاح الدين بوجاء، مقالة في الرواية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٠٦.
- ٧ انظر: صفور الشمس، ص ٩.
- ٨ انظر: السمية الشاذلي، مقابلة الخطاب القمائي الروائي، مقدمة حديث عيسى بن هشام وإنشاء الرواية العربية، سلسلة الأطروحات والرسائل، جامعة الحسن الثاني، عين الشق، الدار البيضاء، ص ١٨.
- ٩ انظر: شبيب طيبي، للتعن الموزي للرواية (استراتيجية العلوان)، مجلة الكرمل، مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين، ج ٤٦، ص ١٩٩٢، ص ٨٥، ٨٢.
- ١٠ انظر: صفور الشمس، ص ٢٣.
- ١١ نفسه، ص ٣٦.
- ١٢ نفسه، ص ٣٩.
- ١٣ نفسه، ص ٤٢.
- ١٤ نفسه، ص ٤٢، ٥٥.
- ١٥ نفسه، ص ٨٧.
- ١٦ انظر: روبرت هنري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الريفي، ط١، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٢٢.
- ١٧ انظر: صفور الشمس، ص ١١٦.
- ١٨ نفسه، ص ١٢٨.
- ١٩ نفسه، ص ١٢٨.
- ٢٠ نفسه، ص ١١٧.

الذنب، نضت عنها كل أحزائها، وأت نفسها ترجع إلى ما كانت عليه، تعود تلك الطفلة التي أت جدها ينيب في كتيان الرمل، وتلك الصبية التي تدفق الدم بين ساقها ليلة أن ورثت الرؤية من جدها الرحلة في الأزرق الثاني البعيد، ثم انتمت (من الدم) أقمارها عندما رأت من حبيبته فارسها وقمر ليها ونهارها» (١٩).

لقد قامت رهيفة بقتل مسعود وبترت عضوه الجنسي، وفي هذا الفعل دلالة جليلة على بتر الوصاية الأبوية الجاهلة والمريضة، فالفعل يتجاوز الانتقام إلى الترميم، ذلك أن رهيفة (= فلسطين) عليها أن تبتز الجمالات، والأمراض الاجتماعية، وأن تقتل «جيد الوهم» (٢٠) قبل أن تبدأ بقتل الاحتلال وتصفيته. إن هذه الدلالات تتصور خطورة الذات المسلبة بالعدم والأوهام والأمراض التي تعمل هل التحرر.

٣،٣

إن خاروق وادي، هي رواية صفور الشمس ينزع القداسة عن الإنسان الفلسطيني فهو إنسان يملك ضعفاً إنسانياً وهو كائن مشوه مثل باقي الكائنات الإنسانية. وإذا رهيفة رمز لفلسطين التي يمت بطن بخص، وإذا كان أبوها وأخوتها قد فاضوا عليها وقبضوا لمن عفاها الذنب فإن الاستعادة السردية تجل من العرب أخوة رهيفة وأباهم الذين يابغوا فلسطين وقبضوا ثمنها ثيرات ذهبية وعروشاً من قش. أما المرأة فهي رمز للمقاومة التي بيعت بطن بخص، ليس ذلك فحسب بل إن الاستعادة السردية تكشف عن تبه الفلسطينيين بعد تطهيرهم من مشروع المقاومة.

ورغم هذه الأوضاع الكارثية فإن الرواية تراهن على المستقبل فضة بصهم أمل بلوح في النعمة. ولعل استحضار السارد مشهد سجن عكا، والفرار، والأساطيل، يمثل الممانعة الفلسطينية الممتدة في التاريخ المعاصر. هكذا يعيد السارد الثقة بالمستقبل الفلسطيني؛ فالظلم الواقع على فلسطين والفلسطينيين لا يمكن دفعه إلا بالمقاومة. وهو عندما يماهي بين رهيفة وشهداء الثلاثة الحمراء (محمد مجوم، وعطا الزير، وهؤلاء حجازي) فإنه يجسد لنا ممانعة فلسطين ومحنة الفلسطينيين.

• اكليمي لردني

مصير الاحتلال، لقد كان الفلسطينيون يعيشون صراعات جذرية أهمها: صراع العائلات الكبرى على النفوذ والسلطة، إضافة إلى بيئة الجهل والسذاجة التي كان يحياها المجتمع الفلسطيني. وضمن هذا الإطار فإن السارد يقيم ممارسة نوع من التطهير النفسي، فهو يتخذ من قصة جرت وقائدها في المجتمع الفلسطيني قناعاً سردياً للحدث عن أسباب ضياع فلسطين. وكان الخطاب السردية ينبئ من عمق المأساة الفلسطينية وهذاحة الخسارات التي خلفتها تجربة ضياع فلسطين. إن الذات الفلسطينية، حسب رواية صفور الشمس، ذات مثالومة يتوجب عليها أن تعجز مراجعة ذاتية شاملة للوقوف على أسباب المأساة التي يتحمل الفلسطينيون جزءاً كبيراً منها. رواية صفور الشمس تتأسس على تيار الوعي، ورواية تيار الوعي تهدف إلى الكشف عن بناء الشخصيات النفسية من أجل تفسير الواقع السردية لدرجة تصل إلى هجاء الذات (١٦). لقد أنطق السارد شخصياته بأسرار الواقع الفلسطيني الملمه بالثقافات؛ إذانة الذات الفلسطينية وممارسة ضرب من التطهير النفسي التكميل بمضامنة الإحساس بالمسؤولية التاريخية عن ضياع فلسطين.

وبكنا أن نستخرج من الخطاب الروائي ما يدهم هذه التصورات:

١. كنان لا بد لها من (= رهيفة)، لكي تستعيد شرفها السراق، أن تهين شرفهم (= أبهيا وأخوتها) الذي أهروها في اللحظة التي خلطت فيها مراها مسعود الضوء من عيونهم» (١٧).

نستنتج من هذا للمقع السردية حص الإدانة البالغ؛ فرهيفة أدركت أن عليها أن تتقم من أبهيا وأخوتها؛ لأنهم أهروها عندما خضعوها ووجعوها بمسعود. وبمباراة أخرى فإن المصعب الحقيقي ليس مسعوداً بل أباهم وأخوتها، ويقول السارد: «ومنت زمن يدا لها موقلاً في البعيد، أحسبت رهيفة لأن تتحرر من كل ما خلق بها. ومن أصعد خلوها بها منذ أول خيط من خيوط الخديعة. شمعت برقية مارة لأن تستع في الذي والذى، في غيش الفجر وضوء الشمس» (١٨).

٢. «وامام باب الدار، امام عين الشمس التي تبعت بشماها البكر إلى الأرض، تجردت رهيفة من ملابسها التي لوئها



وصقر عlishي الذي يتبنّى بمفوية، هذا الاتجاه في شعره كاملاً، يحاول أن يخلق لنفسه فريدة تميزه عن غيره، فعزّز هذا الاتجاه بلغة شعرية خاصة في مصادرها، واشتقاقاتها، وارتداداتها المختلفة، كما سنلاحظ، كما عزّزه بأنماط بنائية عديدة تسهم في تحقيق الانسجام في نمّنه، وتمطيّه خصوصيته التي تبعد عن الفوضى من ناحية، والتي تميزه من غيره من ناحية أخرى، ومن هنا وظف الشاعر تقنيات المفاجأة، والطرافة، والمفارقة في تصعيد دلالة نمّنه. وابتعد فيه عن القموض، وإغلاق النص، كما ابتعد عن معالجة قضايا الوجود والفناء، ويبدو أن ذلك عن سبق إصرار وترصد، وهذا ما نلاحظه الشاعر يصّرح به في قصيدة «توضيح بسيطه»، فيقول:

تكمّني المسائل الصغيرة
أكثر من مسائل الفناء والوجود
أحبّ أن ألوق غامض الفتحاح
أكثر مما لو أدقّق

شعر الخلود
إن وجدت فلسفة أحبها
لا شك إنها
فلسفة لها جهود

وهذا الاتجاه المفوي الذي يتميز بخصائص فنية عديدة، تمنى، فيما تنميه، أنه يجب ألا يتصرف الذهن إلى أن اجترأ الكثيرون على الكتابة بهذا النمط استسهالاً وسذاجة، يجعل من هذا الاتجاه في متناول يد مَنْ هبّ ودبّ ممن لا علاقة له بالشعر، إذ إن هذا النمط الشعري هو من السهل المتنع الذي تشعّره قريباً منك، ولكنه بعيد في بداة أصحابه على التقاط اللحظات الساردة عن الذهن، وتسجيلها، والتقاط ما نهله جميعاً، وما لا تلفت إليه، لأننا نشعره ساذجاً وثائوياً، ليأتي البدع، ويلمّعه، ويجهّله، ويقنّمه لنا في صورة مبهرة.

وبناءً على ما سلف، فإنّ هذا الاتجاه منحاز إلى التواصل الجمالي مع المتلقين، من هنا لا غرابة أن يحقق تواصلًا مع الشرائح المختلفة من المتلقين، نتيجة لما يتسم به هذا النمط الشعري من عفوية ويساطة، يكمن العمق والشعر في جوهرهما.

١- فثائية الجاهل/ الماضي
يحاول الشاعر صقر عlishي أن

جماليات السرد في السيرة الشعرية الأعمال الشعرية لصقر عlishي أنموذجاً

د. هائل محمد المطالب

لينتهي الشاعر صقر عlishي إلى اتجاه شعري يمكن أن أسميه بالشعر المفوي (شعر البداهة)، وهذا الاتجاه عميق الجذور في التراث الشعري العربي والعالي، إذ نلاحظ ملامحه ابتداءً من عمر ين أي ربيعة قديماً وحتى نصل إلى رائده في صصرنا الشاعر نزار قباني، وهو اتجاه معروف في الشعر العالي كما نجد عند غيوم أبولينير وجاك بريفيير وغيرهما، وهذا الاتجاه يهتم بالجزئي واليومي، وما هو مألوف، وما يُعرف بالموضوعات البسيطة، أي ما يدعوها جاك بريفيير بـ (بذور الواقع)، ويدعوها آخرون بـ (الواقعية الشعرية) التي عبر عنها إيلوار بقوله، هي ما كان يعلم بها الكثيرون..

أي أن يكون الشعر ملك، أو في متناول الجميع، عندما يصوغ الشاعر شعره بلغة رجل الشارع، ولغة الحكيم والمرأة والولد... وباختصار أن يكون الشعر صفوياً وليس مصنوعاً بتمتد.



حوّل الشاعر الماضى الذى يرى فى الأماكن العالية لحاء الأشجار، على سبيل الحقيقة، إلى ماعز ذكرى يرعى حشيش الروح

يوحي بعودة إلى زمان ماضٍ وهذا الماضى هو عودة إلى زاوية بعيدة في النفس هي زاوية الأناشيد التي اقترنت بلقطة الحزن في قوله (ركن حزين) والركن الحزين هو الركن الذي أهمل، وهذا الإهمال هو الذي سبب الحزن، والمودة إلى هذه الزاوية من الذاكرة هي عودة إلى ماضٍ بات مفقوداً الآن وهنا مصدر الحزن.

- الأسف الثاني (ياسف الشاعر) هو أسف مصدره الشوق إلى الماضى المائل في الأعماق (اشت به الشوق الميّن).

- الأسف الثالث (ياسف الشاعر) هو أسف الذاكرة المفقودة في الحاضر، وهذا ما عبر عنه الشاعر بصورة مبتكرة متمثلة بالتركيب الإضافي

(ماعز الذكرى) إذ تلحق الشاعر يفرق المألوف اللغوي بقرنه لفظاً (الماعز) بلفظة أخرى لا ترد معها في العرف اللغوي وهي لفظه (الذكرى) ليولد دلالة جمالية تستفز مخيلة المتلقي وتدفعه لمشاركة الجذع في تلقي هذه الصورة وتأويل إبعادها، ويكتمل مشهد هذه الصورة عبر جعل (ماعز الذكرى) (يرعى حشيش الخروب) في مكان هو (سفع المنين) عبر توليدات انزياحية ومصاحبات لغوية تقدم صورة مهدشة تحسب للشاعر، إذ حوّل الشاعر الماضى الذى يرى فى الأماكن العالية لحاء الأشجار، على سبيل الحقيقة، إلى ماعز ذكرى يرعى حشيش الروح في سفع المنين، على سبيل النقل المجازي الذي يعطي الصورة بعداً إنشائياً جميلاً ومستقراً للمخيلة.

- الأسف الرابع (ياسف الشاعر) هو أسف الاستسلام، والتسليم بالأمر الواقع، فالإنسان غير قادر على مواجهة الزمن لذلك لا سبيل أمامه إلا

يقدم سيرة حياتية شعرية من خلال أشعاره، وإن ظهرت تنفّساً منها في مجموعاته المختلفة، إلا أنها تظهر جلياً في مجموعته (أعالي الحنين) التي تقدم السيرة الذاتية عبر خطّ درامي واضح يبدأ بقصيدة (أعلى الحنين) التي هي عنوان فرعي أول في قصيدة تحمل عنوان «من سيرة الماشق» يعلن فيها حنينه إلى الماضى، هذا الحنين الذي يصل إلى ذروته في القلب وهذا ما يوضّحه العنوان (أعلى الحنين)، فهذا كان الحنين جليلاً شاهقاً، فإن الحنين إلى المكان وإلى الماضى الذي تغفو فيه الذكريات الجميلة قد وصل إلى القمة، أي ذروة الحنين، الذي ما بعده ذروة، وفي هذه القصيدة المفتاح يقول الشاعر:

ياسف الماضى / إذ يرجع أدراج الأناشيد

إلى ركن حزين / لا يسمعهُ أقرى ليملى
ياسف الشاعر / لا يسمعهُ أقرى ليملى

لا تصنّفه الأرض، قد لُتْ به الأعماق
واشتدّ به الشوق الميّن

ياسف الشاعر
هذا ماعز الذكرى / مضى يُرعى

حشيش الروح
في سفع المنين

ياسف الشاعر
ماذا يُفعل الماضى / وقت كهذا

غير أن يسقط / من / أعلى / الحنين،

فالمعبرة المفتاح (ياسف الشاعر) وهي عبارة ملازمة للحنين تشكل بؤرة دلالية تشع منها تفرعات دلالية عدة تبين المسوغ لحنين الذي بلغ ذروته عند الشاعر، فالأسف هنا، يوحي بحسرة على ما فات، وهذا يؤكد حضور الذات الشاعرة التي تسي أن ما تضلّه لاحقاً هو سيرة ذاتية شعرية تبدأ بياسف هذا الشاعر متلفاً وموشى بعزن على ماضٍ جميل، ثم سيبدأ الوعي المردي عبر البدء بالولادة وما يتبعها... أما مصوغات الأسف على ما مضى فتتضح من اقتران الدلالات المختلفة بالمعبرة المكررة (ياسف الشاعر) التي استحالَت إلى مركز إشعاع دلالي والذي يمكن توضيحه بالنقاط الآتية:

- الأسف الأوّل على العودة إلى الماضى المتمثل بـ (إذ يرجع أدراج الأناشيد إلى ركن حزين) فتأمل يرجع

الاعتزاف له الانكسار، هذا الانكسار الذي يولد حالة درامية توحى بأن حيقلاً هي هدنة مؤقتة مع الزمن لا تملك بعدها إلا الاستسلام له، وهذا ما يؤكد الشاعر، عندما يقترن فعل الأسف بالجملة الاستفهامية (ماذا يفعل الشاعر في وقت كهذا) فالاستفهام، هنا، يوحي باستسلام، فالشاعر لا يستسلم فعل شيء مع الزمن الذي مضى وقوله (في وقت كهذا) هو عودة إلى اللحظة الراهنة، أي لحظة الحاضر في مواجهة لحظة الماضى

ففي لحظة الحاضر القائمة على التذكر لا يستطيع الشاعر إلا أن يقبل أن كل الحين إلى الماضى والذكريات العاشقة فيه هو حنين غير قابل للمودة لذلك لا يملك أمام هذه الحالة إلا أن يعلن أنه لا حيلة أمامه سوى أن يسقط من أعلى الحنين، ولفظة السقوط ذات بعد درامي متفر. فالسقوط من مكان ما عال، يوحي بانتحار وهذا ما يؤكد لفظة أفل المصارع (يسقط) ولكنه السقوط المجازي الذي يوحي بفداحة الحنين الذي وصل إلى درجة عالية تامل درجة (الانتحار) ولكنه الانتحار المجازي الذي يسقط فيه صاحبه من أعلى قمة وجدانية هي قمة الحنين والشوق.

وثالثية الحاضر/ الماضى، الحاضر المتمثل بالوقوف عند الحنين للتعبير عن لحظة الحاضر، والماضى الذي سيهجر عنه بعد ذلك بتقنية الخطف خلفاً في السرد من خلال العودة إلى الذاكرة الماضية لسرد أحداثها وتبدأ هذه اللحظة بالوقوف عند لحظة الولادة، وهذا الوقوف يمثل بقصيدة (الطبعة الأولى) ولا يخلو هذا العنوان من سخوية لأدعة وطرارة من ناحية أولى ومن ناحية ثانية هو قائم على فكرة أن الإنسان قد يطعم منه طبيعة ثانية وثالثة كالكتاب هذا إذا أهملنا جانب الموروث الديني الذي قد يرى ذلك ممكناً، يقول:

في يوم ما
من أيام القرن العشرين
في العام السابع والعشرين

ولدت
وكانت روعي في طبيعتها الأولى،

وهنا يبدأ التداخل بين القص وهو تقنية من تقنيات فن الرواية والقصة،



ذلك المكان عبر العيش في كل جزئياته وتقاسميه، ومن هنا يصفني قوالي الأفعال: رحت أنبي الصخور بأسمائها، وكذلك رحت أنبي الطيور بأعشاشها، أهاجئ الغزلان بوجودي... كل ذلك يصفني نوعاً من التقاصيل على علاقة الشاعر الحميمة بالمكان الذي عاش فيه لمقلته، لكن الشاعر يتابع سرد تقاصيل الأفق الذي يحيط بالولادة، والمرج، والنبع، والملاقة بالجبل، ووضع العائلة، وعلاقته برعي المواشي عباً من حليب الفيوم وما ورثه له من شحم، كل ذلك يتلاحق هلهلي سردي قائم على جعل الفعل الماضي نواة للجملة السردية إلى أن تأتي النهاية بانحراف أسلوبني عن سياق النص يمثل بالإنياء بالجملة الاسمية التي توحي بثبوت الحدث وتوقفه، المخاض عند نقطة كان ينتظر المتلقي فيها المتابعة لكن الجملة الاسمية تأتي قاطعة لسباق الأحداث، ولتوقفها فجأة، يقول مخاطباً الجبل: ...و رعيناً له حُرمات الجوار استطاعتنا، وحفظنا النعم لدينا وثائق تثبت هذا /لكن شك في الأمر وهي مخلوقة من أعالي القمم،

٣. لغة التفصيل والجزئي، ينحاز الشاعر منقر عيشي إلى لغة التفصيل والبومي والجزئي، لذلك فالسرد المسترجع من الذاكرة هو سرد يعيد إلى الحاضر تفاصيل الذاكرة البعيدة، لما لهذه التفصيل من أثر في نفسه، والطريف أن هذه الذاكرة هي ذكرة بصيرية بكل مسترجعاتها البعيدة مقرونة بالبعصري المشاهد وهذا كله مقترن بلغة الطبيعة بمفرداتها القوية، ومن هنا فإن كل المسترجعات من الذاكرة هي لقطات وتقصييلات متنوعة تبدأ بالمفردات الأساسية التي كوّنت الجسم الجمالي لدى الشاعر وهذه ما للنص هي قصصية (بدايات) التي اشتملت على مجموعة قصائد قصيرة تبدأ بقصيدة (تربية جبالية) التي يقول فيها:
هني ظل الأخلاق العاليية لأضجار الحور
ربينا /وحفظنا كل وصايا الصفصاف
وكل تعاليم الأعشاب /تركزت سمات الوادي بضمئتها

والفعل الإبداعى الشعري ويستعير الشاعر هذه التقنية لأنها تقنية ملازمة لفن السرد وهنا يمكن أن نتوقف عند الملامح السردية القصصية الآتية:

٢. لغة النص والسرد،

وهنا تسيطر الصيغة الفعلية على السرد، ولهذا مبرره فالشاعر يذكر أحداثاً، والحدث يقترن عادة بالفعل، ولما كان الحدث ماضياً سيبرز الفعل الماضي كنواة سردية وسيرده فعل القص (كان) الذي سينقل دائرية الحدث إلى الماضي وهو الأسلوب التقليدي الملائق لفعل القص عن الماضي، وهنا نتوقف عند قصيدة من سيرة العاشق، كنموذج على ذلك، يقوم النص على سرد سيرة الولادة ومن هنا يأخذ الفعل الماضي (ولدت) الذي يتكرر خمس مرات، موقع البداية التي ستقدم مع كل تكرار دلالة جديدة مقترنة بأفعال مترابطة عبر الإبداعى، فالفعل النواة يستدعي أفعالاً تتفرع عنه يقول:

ولدت /فخارت مقدمي البقرات
وأصلنت الريح / بعد أن هزت المستديان
أنا حاضرة /ولدت
هزرت النوى الحاضرات /وهنا
بالجدامي

ولقد كلاماً لها / ظل في الذاكرة، فالنص قائم على سرد حادثة الولادة، ومن هنا نرى شبكة الأفعال تتفرع عن الفعل النواة، ففعل الولادة في بداية النص (ولدت) استدعى بداعي السرد الأفعال الماضية: خاربت، أعلنت هزت، والفعل (ولدت) الجكر في المقطع الثاني استدعى أيضاً الأفعال الماضية: زغريدت، وهنأت، فُلّت، ظل... فالسرد المعتمد في النص هو سرد تداعي لأفعال الواقعة الولادة في الماضي وعلى ذلك يبنى الشاعر نصه، ومن هنا لا غرابة أن يتكرر فعل السرد بصيغة الماضي أكثر من أربعين مرة، في حين لم يتجاوز تكرار الولادة في المضارع عشر مرات في النص، وسيطرت الصيغة الفعلية على النص يصفني على النص حيوية وحركة، ولأسباب أن النص يسرد أثر فعل الولادة في المحيطين، والفريق أن الشاعر لا يضيف على الولادة إبعاداً أسطورية بل يسردها في إطار ساخر، من هنا كان الاحتفاء بالولادة هو احتفاء قاصر على البقرات والمستديان

تسيطر الصيغة

الفعلية على

السرد، ولهذا مبرره

فالشاعر يذكر

أحداثاً، والحدث

يقترن عادة بالفعل

بأسلوب لا يخلو من سخرية، تنسج من الذي يقرن الولادة بفلسفات ونظريات فالشاعر يصفنا ببساطة وببساطة غير متوقفة، ثم يأتي دور النموة اللواتي سيزغرن لتقديم هذا الولد، أما العدة التي سيواجهها الشاعر بها الحياة فهي عدة بسيطة يقول:

ولدت
وليس معي شيء هذا الجبل /فلت لا بأس بكفي
أخذت السماء على عاتقي /وانطلقت
تُعرِّج لي الريح شعري /ويغمض لي شعري
أجل /رحت أنبي الصخور بأسمائها
رحت أنبي الطيور بأعشاشها /أغير على كل واد
أهاجئ غزلانه بوجودي /وابهت طير

الحجل، فالأفعال السردية الواردة هنا تؤكد مقولة الرحابة التي تملأها الطبيعة بأفائها الواسعة على مخيلة الشاعر الطفولية فالولادة غير مقترنة بالمكان بمعناه الضيق وإنما بالفضاء الطبيعي ومن هنا تحول الجبل إلى ملكية لذلك الطفل وهي ملكية لا تخلو من طراوة وسخرية عبر قوله (لا بأس بكفي) فكلمة (لا بأس) توحي بنوع من اللا قناعة من هذه الملكية، ومن ثم سيصفني تلاحق الأفعال: أخذت، انطلقت... أفساً من الحرية ممزوجة ببعد تصويري لا يخلو من أسطرة شفافة، فالريح تسرح لطفل شعره، والشجر يغمض الجبال له كي يمر وفي ذلك نوع من الأبهة الشفافة التي لا تقوم إلا في الخيلة، إذ إنها في الواقع مشاع للجميع، ولكن الشاعر يحاول ترميز تلك الأبهة بإضفاء نوع من الجمالية المستمدة من عرق الشاعر على أوتار



هنا / أيضاً، ثم يفضّ بلا أثر
ما مر علينا / من / مطر / وضباب /
وأخيراً أتت الأنتى

وانتقلت - عافها الله - / كما تشتغل
الشمس على الأعشاب

فالعناصر التي كونت الدائقة
الجمالية والإحساس الجمالي أنتجت
الجزئيات المصرية الأتية: الأخلاق
العالية لأشجار الحور، ووصايا
الصفصاف، وتعاليم الأعشاب،

وبسمات السمات في النفس،
والمطر والضباب، وأخيراً الأنتى،

يلاحظ أن هذه المكونات الجمالية هي
مكونات مستمدة من البيئة الطبيعية
الخلاقة «أشجار بحور الصفصاف،
الأعشاب، السمات، المطر...» وقد

جاءت عبر تركيب انزياحية إضافية
لتضفي على الجزئي البسيط القريب،
هالة جمالية لغوية تنقله إلى المستوى

الشعري الشفاف، من هنا اقترب
الشعر بالأخلاق، وصار للصفصاف
وصايا، وللشباب، وتعاليم، ولتسمات

أثر في النفس يشبه اليبسة التي
تحافظ على خصوصيتها مهما طال
الزمن... وهذا الاحتواء الجزئي مبرز

من خلال أسرد كاملاً في مجموعة
(عالي الحنين) من هنا سوف يصغر
مشهد شيخ الكتاب العُلم الأول في

قصيدة (الدروس الأولى)، وسيصغر
مشهد الأنتى الحبيبة الأولى في
قصيدة (غراميات أولى)، وستحضر

ذكريات الطفولة بكل زخما يتعامل
بشعره به الشاعر أن انتقالاته من
حالة إلى أخرى في سرد محتويات

الذاكرة أو الانتقال واع ومقصود في
الترتيب السهري، وتحضر الطفولة بكل
برائها وشقاوتها فالثابت على العصى

التي صارت مطية تشبه الحصان، ثم
التندي على كروم الجوار، ثم يعضر
منظر البائع حسن الذي يدأب مخيلة

الأطفال بما يعملهم لهم، ولكن هنا تعود
الحلطة الحاضرة إلى التدخل في السرد
الماضي، وكان هذا التدخل شعري،
فالحظات السرد المفقدة في الوقت

الحاضر، جعلت الذات الشاعرة تدخل
على خط السرد في لحظة صراع بين
الماضي الجميل والحاضر الذي افتقد
به لحظات البراءة الطفولية، وكان

الحنين إلى الطفولة والحياة المعيشة
بها في الذاكرة هو حينئذ دائم إلى
الحياة الجميلة في مواجهة فعل الزمن

الذي يمثل اقتراباً من الموت الفبيع بكل
أبعاده، ومن هنا لا غرابة أن تلحظ
الانتياز التام من الشاعر إلى لحظات

الماضي المتمثلة بطفولة بريئة في حياة
كل ما فيها جزئي غير معقد، بعيد عن
القهر الذي يصحبه مرور الزمن، ولذلك

لا غرابة أن نسمع الشاعر يقول في
نهاية قصيدة (في فضاء الطفولة):
«ثم كان لنا أن كُبرنا على غفلة،
وعلى غفلة / ضاع هذا النصب».

فضاءً حميمٍ لعمينا به / ولكن
منى أطلق الحكم الجد صفاً / معلناً
انتهاء اللعب».

فالعمر هو الزمن الأشياء التي تصرق
من الإنسان دون أن يشعر، أو على
الأقل يحاول ألا يشعر، في محاولة

لتناس مؤقت لحالة الموات التي تعتريه،
وتعترى ذاكرته، وهذه النسطة الدرامية
تنضج من خلال استعمال الشاعر

فعل القص (كان) ففعل الكبر والافتقاد
الطفولة قد تم غفلة، فجاء، على غفلة
منّا، وهنا يدخل عنصر الافتقاد للمفك

بحزن كبيره للحظات الجميلة قد
انتهت أو سرقت منا وهذا ما توحى به
عبارة الجار والمجرور (على غفلة) التي

الزمن منا، ثم تأتي لفظة (النصب) في
تركيب استعاري لتوضع القيمة المرتفعة
لنلك اللحظات فهي كالنصب الخالص

في حين أن اللحظات الأخرى غير
ذلك، وحالة الانشده نتيجة الاستغراب
من انتهاء وقت اللعب، يوحى بتشويق،

فالإنسان في حالة التشويق لا يشعر
بمرور الوقت، بل أكثر من ذلك إن
الوقت يعضي دون أن تشعر، بمكي

حالة الملل التي يمر بها الوقت بطيئاً
تقيلاً، وحالة اللاشعور بمرور الزمن
يعبر عنها الشاعر بعبارة لطيفة لافتة

ومعبرة هي حالة الجد الحكم الذي
الذي يمثل اقتراباً من الموت الفبيع بكل
أبعاده، ومن هنا لا غرابة أن تلحظ

الانتياز التام من الشاعر إلى لحظات
الماضي المتمثلة بطفولة بريئة في حياة
كل ما فيها جزئي غير معقد، بعيد عن

القهر الذي يصحبه مرور الزمن، ولذلك
لا غرابة أن نسمع الشاعر يقول في
نهاية قصيدة (في فضاء الطفولة):

«ثم كان لنا أن كُبرنا على غفلة،
وعلى غفلة / ضاع هذا النصب».

فضاءً حميمٍ لعمينا به / ولكن
منى أطلق الحكم الجد صفاً / معلناً
انتهاء اللعب».

فالعمر هو الزمن الأشياء التي تصرق
من الإنسان دون أن يشعر، أو على
الأقل يحاول ألا يشعر، في محاولة

لتناس مؤقت لحالة الموات التي تعتريه،
وتعترى ذاكرته، وهذه النسطة الدرامية
تنضج من خلال استعمال الشاعر

فعل القص (كان) ففعل الكبر والافتقاد
الطفولة قد تم غفلة، فجاء، على غفلة
منّا، وهنا يدخل عنصر الافتقاد للمفك

بحزن كبيره للحظات الجميلة قد
انتهت أو سرقت منا وهذا ما توحى به
عبارة الجار والمجرور (على غفلة) التي

الزمن منا، ثم تأتي لفظة (النصب) في
تركيب استعاري لتوضع القيمة المرتفعة
لنلك اللحظات فهي كالنصب الخالص

في حين أن اللحظات الأخرى غير
ذلك، وحالة الانشده نتيجة الاستغراب
من انتهاء وقت اللعب، يوحى بتشويق،

فالإنسان في حالة التشويق لا يشعر
بمرور الوقت، بل أكثر من ذلك إن
الوقت يعضي دون أن تشعر، بمكي

حالة الملل التي يمر بها الوقت بطيئاً
تقيلاً، وحالة اللاشعور بمرور الزمن
يعبر عنها الشاعر بعبارة لطيفة لافتة

ومعبرة هي حالة الجد الحكم الذي
الذي يمثل اقتراباً من الموت الفبيع بكل
أبعاده، ومن هنا لا غرابة أن تلحظ

الانتياز التام من الشاعر إلى لحظات
الماضي المتمثلة بطفولة بريئة في حياة
كل ما فيها جزئي غير معقد، بعيد عن

القهر الذي يصحبه مرور الزمن، ولذلك
لا غرابة أن نسمع الشاعر يقول في
نهاية قصيدة (في فضاء الطفولة):

«ثم كان لنا أن كُبرنا على غفلة،
وعلى غفلة / ضاع هذا النصب».

فضاءً حميمٍ لعمينا به / ولكن
منى أطلق الحكم الجد صفاً / معلناً
انتهاء اللعب».



العمر هو أتمن

الأشياء التي تسرق

من الإنسان دون

أن يشعر، أو على

الأقل يحاول ألا

يشعر، في محاولة

لتناس مؤقت لحالة

الموات التي تعتريه

ينهي وقت اللعب على غفلة من الأبناء
ليفاجتهم بانتهاء وقت اللعب (منى)
أطلق الحكم الجد صفاً / معلناً انتهاء
اللعبة) ولكن التصميم الدرامي في
هذه الحالة يتأمل في أن انتهاء اللعب
هنا يعني التحول، والافتقاد، التحول
إلى مرحلة ما بعد الطفولة وافتقاد
مرحلة الطفولة، التي ستبقى ماثلة في
الذاكرة فقط.

وتداخل الماضي / بالحاضر في
السرد، مايلبث أن يعود إلى مساره
السري الطبيعي، فتدخل الشاعر هو
نوع من إعادة التوازن العاطفي لذات

الساردة، ومن هنا يعود الشاعر ليسرد
ذكريات الطفولة فيتوقف عند (قصّة
المرمان) وعند (حاديث الجد) التي

يتداخل فيها الأثر الشمعي، ويحضر
فيها المكان في إطار صورة عامة
(قديمة) في قصيدة (منظر عام، عين
الكروم، مصورة قديمة).

ثم أخيراً يعود الشاعر إلى اللحظة
الحاضرة لإجراء مقابلة ثنائية بين
صورة عين الكروم (مصورة قديمة)

ومصورة الأهل / صورة حديثة في
القصيدة التي حملت العنوان نفسه،
ومصورة الأهل هنا فيها الطريف

(يعلم) التي يهبط تصميده اللحظة
الحاضرة والحفاظ على اللحظة
القائمة في الماضي، أي يحاول تقديم

صورة للأهل ثابتة من خلال محافظتها
على أصالتها في الماضي، ومحافظتها
على تراثها بكل ما يعمل من بماطة،

وعفوية، ولطيفة، وحتى سداجة أحياناً
لكها السداجة المعوية التي لا تظو
من بدائية محببة تجسد قيم الإنسان

الأصيلة يقول:
بِقَهْم..بِقَهْم..بِقَهْم
حيث غادرتهُم.

مواسمهم يعمدون الإله عليها
وما عزهم ما يزال يوزع في النشاط
في شعاب الجبل،

ويؤكد هذه الدلالة في مقطع لاحق
فيقول:
بِقَهْم حيث غادرتهُم / دون فرق كثير
يكرمون الضيوف / يسمون ترحابهم

وصبرهم / والفرش الوثير
وبين هذين المقطعين يؤكد الشاعر
مقولة ثبات الحياة بجزئياتها الكثيرة
في حياة الأهل من إبراز صورة توتة

الدار التي ما زالت (باسطة ظلها
بالوصيد) والنسر الذي مالز في

الفضاء السعيد، المصحف المعلق فوق
الوئد، والكلب الذي يبيع المارين،
والديك المغطى بدجاجاته.... ويقدم
ذلك في صورة لا تخلو من طرافة
أحياناً، ولكنها الطرافة الملقوفة بحسب
شديد فياض لا يخلو من عفوية غير
مفتعلة.

وتأتي قصيدتنا (من شرفة الأريعين)
ورسالة إلى الوالد) لتميزاً عن
اللحظات السردية الأخيرة في السيرة
الشعرية للشاعر صقر عlishي تمثل
الأولى تدخل الشاعر في سيرته ليمثل
أنه قد وصل إلى سن الأريعين، وهذا
الإعلان هو عودة إلى اللحظة الراهنة
الحاضرة، فحال الشاعر الآن بعد
أربعين سنة تقصع عن مدى علاقته
بتلك الذاكرة التي سردها، فيمثل في
بداية النص:

هنا أنا الآن في الأريعين/ والشعر في
صحة جديدة
وما زال صدي الكثير من اليوم/ ما زال
شغلي الحين،

ثم يبين لنا التحولات التي أضفها
الزمن على حياته إذ نصبت الحكمة،
وأردان صباها بقوة أمراته، وصوت
ابنته، إلا أن ما كانت تمثله الذاكرة
والحزن في طيبة وشقاوة وتقدم لم تعد
كما كانت، فاليأس حل ضيفاً قليلاً،
وذلك هض بعض الكلاب على سبيل
المجاز.

«أنا الآن في الأريعين
أسير معافي شاماً
ولي مضلات
لأدفع ياسي بيميناً
ولي ممة
لأرى ما وراء الضباب
أسير معافي تماماً..
سوي أن في الزوج
يعض أثار عس الكلاب،

وتختتم السيرة الشعرية بقصيدة
«رسالة إلى الوالد» وهي تمثيل واضح
عن الصراع الحاصل بين الأبناء والآباء
عبر ثنائيات لا تخلو من طرافة، ويشار
إلى أن قصيدة أو قصائد (أوراق
أخرى) هي قصائد خارجة عن الإطار
العام للمجموعة، إذ إنها لا تدخل ضمن
إطار السيرة السردية الذي بنيت عليه
المجموعة، وإن كانت تلك القصائد
تقدم مقولات داعمة لكثير من المقولات
العامة التي وردت في ثيابا السيرة، كما

نلاحظ في قصيدة (وقفه) التي توحى
بتأمل، وتذكر، وتساؤلات تدخل في
عمق التجربة الإنسانية.

٤، الأثر الشعبي في السرد؛

إن إدخال عناصر من التراث الشعبي
والحياة الشعبية في تشكيل النص
الشعري عند صقر عlishي كثيراً ما
يحدث بشكل عضوي وتلقائي، وليس
من الضروري أن يكون دائماً تضميناً
لقيمة بعينها يريد الشاعر لفت الانتباه
إليها، وإدخال العنصر الشعبي لدى
الشاعر عlishي يكشف دوماً عن حيوية
ودينامية في التجربة، مما يجعلها أكثر
طرزاجة، وحرارة للاستقصاء ضمير
الحياة الملمر عنها...

وتوظيف التراث الشعبي في الشعر
بوعي فني يعد من الملامح الجديدة
التي أضفت على الشعر الحديث حيوية
وجعلته أكثر ملاصقة وإحساساً بالواقع،
ولاسيما في شعر ينتمي لغة واتجاهها
إلى الواقعية الفنية، أي الشعرية التي
تتعاز إلى التواصل، وتحقيق التلقي مع
أكثر شرائح المتلقي، دون أدرة للتوقع
في أبراج عاجية، تخاطب الناس المتلقيين
من عل، ويعد التراث الشعبي مجالاً من
أوسع مجالات الخبرة الإنسانية التي
تضفي على الشعر الحديث زاهداً من
روائد الشراء، نظراً لما تحتضنه هذه
التجربة من خبرة وذاكرة، توضع من
أفاق الرؤية الفنية، وتنوع مجالات
العمل الفني... والشاعر عlishي لا
يصنع الحالة الشعبية، وإنما هي حالة
ناجمة من صميم تجربته وحياته، لذلك
فهو لا يتكلف البحث عن عناصر شعبية
خارجية وإنما يستمدّها من محيطه
الخاص، مما سمح بأذنه وشاهد بعينه،
فهو ينتج من معين ذاكرة تجول فيها،
مفاهيم الحياة اليومية المعتادة، التي

تمثل ما عاشه وما عاشته الجماعة
التي ينتمي إليها، فالتراث الشعبي
مصدر إلهام يكسب الشعر نضارة وإلفاً
يحملانه إذعاشاً يزيد من جماليته،
ويحضر الأثر الشعبي بأشكال
متعددة في النص الشعري عند صقر
عlishي منها استحضار تراث الطفولة،
إذ من العادة في العرف الشعبي، أن
يحمل الأطفال بعض التامائم والتعودات
كي تحفظ الطفل من شر العين، ومن
حمد الناس وهذا ما نلحظه في قوله:

«جنتي ادخلتنا مباهرة
في ثيابا الحنان / حملتنا تعالينا
وتعاليها

وكانت تحاف علينا إذا طال في
السيام / خبز
تظل لنا في النهارات يقضي / وتوصي
بنا في الليالي القمر،

فقد استحضّر الشاعر مشهد
التمايم عفو الخاطر دون تصنع لإظهار
حالة الحرص والخوف من الأهل تجاه
أطفالهم، ولتؤكد المعتقدات الشعبية
التي كانت، وما زالت، تسود في أريافنا
من الضوف الدائم من خطر ما، أو
حسد ما، يؤثر في أطفالنا، ويحاول أن
يخطفهم منّا فيكون اللجوء إلى التمايم
والتأويل نوعاً من الوشاية الاحترازية
الشعبية من ذلك المجهول.

وينجلى الأثر الشعبي أيضاً في
توصيف كثير من المبادئ التي كانت
سائدة قديماً منها طريقة التعليم التي
كان شيخ الكتّاب يطلها دون منازع، وعدة
الطفل منها جلد الخروف والنفتر:

«كبر العلف
قالوا: خبّوه إلى الشيخ
زؤوه بجند خروف / ويهتر
هكذا حنّت الأم / والأطفال أظهر هورا
نباشته

بعضاً خاف تسع العصا / هي يد
الشيخ

ثم طار سريعاً / إلى «هل هو الله... / ه
«الذرات،
وحلق أكثر

فالشاعر يقدم لنا مشهد الكتّاب
بكل ما فيه من عصا، وحفظ للقرآن،
وغيرهما، ويوجد في تصوير مشهد
الطفل الذي يخاف من لسع العصا،
ويلاحظ هنا أن التركيب الانزياحي
(لصع العصا) فيه منافية إسنادية
تتجلى في إسناد اللسع إلى (العصا)

**توظيف التراث
الشعبي في الشعر
بوعي فني يعد من
اللامح الجديدة التي
أضفت على الشعر
الحديث حيوية
وجعلته أكثر ملاصقة
وإحساساً بالواقع**



٥. الوحدة التشكيلية وإدراجها في السرد،

لما كانت السيرة الذاتية الشعرية عند الشاعر سقراط عليشي هي سيرة حسية بصرية، تعتمد على العودة إلى الماضي لالتقاط الصور الجزئية المرتبطة بالمكان والإنسان، فإن الشاعر يعتمد تقنية المشهد واللقطات البصرية السريعة والخاطفة، فيقدمها على شكل صورة تشكيلة تنقل الواقع نقلاً تسجيلياً لتضمه أمام القارئ، فتصن إزاء ما يقدم الشاعر نجد أنفسنا أمام ذاكرة توضع أمامنا بصورة مشهدية، تمرض لقطات متوالية مختلفة من الذاكرة، بشكل السيرة؛ الاغتراب بمعناه العام، المكاني، والزمني، والأخلاقي والمعرفي... إضافة إلى الشعور بالانكسار أمام فعل الزمن، والاعتراب عن الآخر، وربما كانت قصيدة «وقفة» وفقاً لهذه الرؤية خلاصة لهذا النزوع الاغترابي الذي سيلون المجموعة بظلاله واللونه، وسعيد الشاعر، ولو هي المظيلة إلى الذاكرة الجيدة لاستعما ما يمكنه من هجر هذا الاغتراب، وهو هنا المكان بلعنى العام، المكان/ الماضي، والمكان/ الناس، والمكان/ الطفولة. وبهذا يظهر الشاعر مسكوناً بالريف لا مكان فحسب وإنما كملاقات حميمة افتقدتها المدينة:

صحيح بأننا تركنا القرى منذ وقت طویل
ولكن/ ترى هل وصلنا المدينة؟

صحيح بأننا كبرنا/ وشابت ذوايلنا علنا

فيران الطفولة لما تزل/ تهز مرجيحها في الظلال
أيام حنوّه

فالمدينة كمكان تحتوي الشاعر، ولكن الشاعر يحمل في قلبه الريف بكل إيماءه، وبالتالي فالمسيرة هنا تمثل عودة إلى المذاكرة الريفية، هذه العودة التي تمثل نوعاً من الحنين إلى ذلك الماضي الذي بات مفقوداً؛ انطلاقاً من أن الحاضر الاغترابي يجعل الشاعر يبصر إباناً باراً للماضي الجميل بكل تفاصيله الحميمة، وهذه العودة تمثل محاولة من الشاعر لتهر اغترابه عبر إعادة تشكيل الماضي

يجسر الأثر الشعبي في بناء النص عند الشاعر عليشي من خلال دخول الطقوس الديني أو المعتقد الشعبي في تركيب النص

«دعني حدثتك / فقلت بأن النجوم هي أرواح أجدادنا الطيبين / كلها صنعت من هنا
ركبت شوقها وعُنت/بعد أن نفضت من ذوايلها
ما ألتب بها من شُبار / وطين»
وهي الحالة الثانية فلسفة الحيوان، وهي فلسفة قائمة على معتد التقمص الذي ينص على أن كل دابة أو طائر... كان في الأصل بشراً، وأن الروح التي لا تلتزم بالوصايا تحل في الخنزير، والحيوان تحل روحه في الأرنب... إلخ... بخلاف الأرواح الخيرة التي لا تؤول إلى هذا المآل يقول:
«دعني حدثتك فقلت:
ليس من دابة في البراري تدب ولا طائر في السموات/ إلا وكان بشر سوى أنه لم يسر في الطريق إلى الخير
لم يلتزم بالوصايا/ ولم يستتر بالسوء»
ثم يمرض الشاعر فكرة الجدة بأسلوب لا يخلو من طرافة ومباشرة فيقول:
«مثال عليه / إذا ما زنى بحارمه المرء يهبط نحو الجنائز/ إن خان وإغتاب يلبس جلب الضبايع / إذا أخذ راح يبطض بالناس ظلماً
وزعم أرواحهم/ تبوأ مقعده في جلوه السباع»...

فالنص يقدم لنا الجدة في صورة المريية التي تريد أن تغتر أبناًها من ارتكاب ما يهين الروح إذا ما خرجت عن العرف الأخلاقي، استطاع من خلاله الشاعر توظيف المعتقد والموروث في بناء نصه وعرضه دون وتوش، فكان نصه صادقاً بمساملته وغويته.

بخلاف العرف الفلوي، وهذا يؤكد دلالة الألم التي كانت تسببه تلك العصا مما جعل ضريرها أشبه بإسماعيل قاسية مؤلمة، وفي هذا التركيب تجسيد بصري لحالة الخوف التي تصيب الطفل أمام مسطرة الشيخ، وربما فسوته أرباً.

كما يبرز الأثر الشعبي عند الشاعر من خلال نقل الجزئي من حياة الأطفال، ولا سيما ألعابهم البسيطة وهذا ما نلاحظه في قوله:
«وكُنّا العصي وطربنا مع الريح
على كل سطح تركنا تدحرج أحجارنا
ولم يبق بيت هنالك / إلا تراخت مفاصله، والرتب»

عملنا مذابيح لا يستهان بروضتها في كروم الجوار / وسانت غزيراً دماء العنب»

فالشعر هنا يقدم أدوات الأطفال البسيطة في اللعب لا لتدنى العصا التي تستحوذ إلى حصان يُمتطى يجب فيه الطفل شوارع بلدته كاملة، كما ستحضر دلالة الشقاوة التي تميز الأطفال بالتمسك على كروم الجوار أملاً في سرقة العنب، وتخريب ما يتبقى ببيت طفولي متلهم وهذا ما يثير من التركيب الانزياحي وسالت غزيراً دماء العنب، فالعنب الأحمر الذي يسيرى بغزارة يستحوذ إلى دماء، وربما توحى هذه اللفظة بأسف العنب على جور في التعامل معه.

ويجسر الأثر الشعبي في بناء النص عند الشاعر عليشي من خلال دخول الطقوس الديني أو المعتقد الشعبي في تركيب النص وهو حضور معتد على ما كان يتناقله الأبناء من الأجداد وتحديداً (الجدة) التي تأخذ دور القاص في تربية الأحفاد، إذ إنها أي الجدة، هي المذاكرة الشعبية بمثابة إذاعة متقطعة تقدم القصص التي تفيض بأخلاقيات التمسك بها لا مناص منه، ويظهر كل ذلك في قصيدة (أحاديث الجدة) التي تقدم نموذجاً من الأثر الشعبي في نص الشاعر، ويُقدّم لنا هذا النص فلسفتين - إن صحت التسمية - حول رؤية الجدة التي تمثل المذاكرة الحميمة، الأولى تتمثل بفلسفة النجوم، والفلسفة الثانية المنطقية بفلسفة الحيوان، في الحالة الأولى، يقدم النص اعتقاداً شعبياً أو أسطورياً، مفاده أن النجوم هي أرواح أجداد الطيبين:



ستحافظ على أدوات اللوحة السابقة، فتحضر صورة الماعز في شباب الجبال، وصورة توتة الدار والسميح، والديك... ولكن إذا كانت لوحة عين الكروم تقدم صورة عامة لمشهد القرية/ عين الكروم، فإن قصيدة الأهل صورة حديثة مستقل إلى الخالص الذي يقدم لوحة تشكيلية للأهل، تتمثل في المحافظة على قيمهم وعاداتهم التي انتزمو بها ولم يغيرها مرور الزمن:

«بُعْثُهم حيث غادرتهم / دون فرق كثير
يكرمون الضيوف
يمنون لرحابهم / وحصيرهم / والفرش
الوزير:

نلاحظ أن البناء الفني لهذه اللوحة قد اعتمد على تقنية التراكيم في الصور، فالقصيدة مكونة من لقطات متعددة يجمعها رابط معين، هو المكان، ومن هنا يمكن اعتبار اللوحة مجموعة معنية الشاعر وذاكرته، وإذا انطلقنا من ذلك، فإنه يمكننا القول إن السيرة تمثل نصاً واحداً يرفق على وتر المكان، وإذا اعتبرنا عين الكروم مكاناً هي مركز السيرة وخيلها الناطم، فإن السيرة باعتبارها نصاً واحداً يمكن تمثيلها على النحو الآتي:

- 1- مركز السيرة الشعرية كاملة
الاحتفاء بالمكان/ عين الكروم.
- المكان/ عين الكروم
لوحة تشكيلية واحدة.
- 2- مكونات هذه اللوحة التشكيلية كما وردت في السيرة الشعرية:

 - 1- مكونات طبيعية
 - طبيعة ثابتة الجبل
 - السماء: «البيت، الضيفان، الحور...
 - طبيعة متحركة البقرة،
 - الطيور، الغيوم، الديك، النسر...

- ب- مكونات إنسانية: عامة: «الماشقان
- في القرية، الجارة في علاقتها
- بطفله، الفلاح، راع، رجال يدخنون،
- فتيات تضجبن أطفال...».
- × خاصة «الجدّة، أخت تحمل
- الفصيل، والد...».
- وهنا يمكن التأكيد على ولع الشاعر
- وعنايته بالقطعة الجزيئية الخاطفة في
- تجسيد كل ذلك، وهي قائمة على النفس
- القصير في بناء النص، وهذه سمة
- أسلوبية مميزة لتجربة الشاعر عيشي.

تأليف: أكلي سوري
Hael79@yahoo.com

الاحتفاء بالمكان سيطر على المجموعة من أنها إلى يانها فالمكان احتضن الولادة والطفولة والذكريات

الغيوم:

«فمن الغيم / بعثته الرياح / سماء
بحالة وجد
مؤخرة لنسيم الصباح / تداهب غدي،
وكذلك يرسم الطائر الذي يصفه
بقوله:

«طائر ينحج الرياح / فوق سرير
الفضاء»

ومن مكونات الصورة أيضاً صورة
الماشقين:

«عاشقان يعبون من كثف / السنديان/
عند المساء»

يمدو على البيت بعض ارتباك / ويض
حياء»

ويعد تصوير مشهد الغيوم والطيور
في السماء، ومنظر الماشقين
الماثنين من كثف السنديان تحضر
صورة الأشجار كمكون لهذه اللوحة
الرومانسية الانطباعية:

«تبن كثير على أمه / لا يضنه به أحد
على الطير والعابرين»

واستكمالاً لمفردات اللوحة تحضر
صورة «بيوت من الحجر والصلد
والطين»، وصورة «صبي يلعبون»
ثم يكتمل المشهد الطبيعي بصورة
الراعي الذي «يلعب ماعز من غموض
الشباب» ويحضر الإنسان كمكون لهذه
اللوحة التشكيلية متمثلاً بشكل بارز
بالأنثى/ المرأة: (أمرأة في الطريق إلى
العين) و(أخت مضت بالفصيل لتتشرع)
و(صبيان نضجن كما ينهني) وتحضر
صورة الرجال الذين (يلفون تبغهم).
هذه كله يمثل صورة لعين الكروم هي
صورة قديمة كما وضعها الشاعر، ثم
تأتي قصيدة (الأهل صورة حديثة)
استكمالاً لهذه الصورة، فهي لوحة
جديدة لكنها تمثل التفاصيل التي
تشكل صورة عين الكروم الحديثة من
خلال الأهل والمكان هذه اللوحة التي

مكانياً وجغائياً واستنكاراً ما هو مقتصد
منه الآن، وقد اتصمت ذكارة الشاعر
بتمثله بهذه السيرة الذاتية الشعرية
بانها ذاكرة بصرية مرئية، تقوم على
تصوير المشاهد حسياً من هنا يمكن
القول إن هذه السيرة هي لوحة
تشكيلية للمكان أهم ميزاتها التكامل
في المشهد، والحسية المحددة مرئياً
ومكانياً، مما يظهر براعة الشاعر في
التصوير، وإذا أضفنا إلى ذلك استقادة
الشاعر من القص والسرد في عرض
اللقطات تكادت لنا مقولة بيلينسكي:
أن الشعر يمثل في ذاته كل عناصر
الفنون الأخرى.

والاحتفاء التشكيلي بالمكان سيطر
على المجموعة من أنها إلى يانها
فالمكان احتضن الولادة والطفولة
والذكريات، توضح ملامحه من خلال
استدعاء الشاعر له استدعاءً تصويرياً
تسجيلياً ابتدأ من لحظة الولادة
وتنهياً بمخاطبة الولد برسالة بعد
سن الأربعين: فالسيرة تبدأ بإعلان
الشاعر المودة إلى الذاكرة الجملي
بالحنين إلى الريف، ثم تتوقف توقفاً
ساعداً عند لحظة الولادة، ولكن
هذا التوقف لا يظل من حب للبراءة
والبساطة (قصيدة الطبيعة الأولى)،
ثم الاحتفاء بالجبل والأسرة، الجبل
مكان، والأسرة في علاقتها مع ذلك
المكان، وتأثيرها به، هذا المكان الذي
بأشجار الحور والصنصناف مقيم
للشاعر الدروس الجمالية الأولى
(قصيدة تربية جمالية). ثم تبدأ علاقة
الشاعر بالمكان تتوضح من خلال
علاقة الشاعر/ الطفل بأشياء المكان
وتفاصيله مثله بالكتاب، والعلاقة
بالماء، وقصص الجدّة، ولعب الأطفال
وللوقوف عند مكونات هذه اللوحة
التشكيلية يمكن التوقف عند نصين
يشكلان ثنائية الأول هو نص «منظر
عام (عين الكروم) صورة قديمة، والنص
الثاني (الأهل صورة حديثة) فالشاعر
يتمدّد استخدام لفظ (صورة) في
العنوانين تأكيد هذا النزوع التشكيلي
لديه معتمداً على ثنائية ضدية هي
القديم/ الحديث في النص الأول يقدم
صورة للمكان عين الكروم القروية/
المكان، وهي قصيدة مطوّلة يلتصق فيها
الشاعر صوراً مختلفة يجمعها رابط
مكانى فقط هو (عين الكروم)، قرية
الشاعر، وتمثل اللوحة بصريا برسم





يا لها من دراما!

كما ينتهي كل عام بالهلال المتنازع على رؤيته، في أمة تتنازع على كل شيء، انتهى رمضان. شهر في السنة العربية يمرّ كبيره. قليلون يتذكرون، اليوم، أصله ومقصده الأول: الصوم وكبح جماح الشهوات والامتناع عن الآساءة، أيا كان نوعها. والتخلف من كثافة الجسد وثقل البطن. عربياً، في الأقل، لم يعد رمضان كذلك، بل يكاد يكون عكس كل المقاصد الأولى لشهر الصوم. إنه، اليوم، شهر الشره الغذائي، تخمة المعدة، الإهرامات في تناول الحلوى، سهر الخيم الرمضانية العابقة بالناموس الشبشة.. وأحياناً، التسمم، ببلادة، أمام التلفزيون ومطاردة المسلسلات من محطة إلى أخرى.

رمضان هو شهر الدراما التلفزيونية في العالم العربي. وفي السنين الأخيرة صار موسماً للصراع بين دراما القاهرة ودراما دمشق. يشتغل الكتاب والمخرجون والممثلون والمتنجون على أعمالهم لتعرض في رمضان باعتباره شهر الفرجة والمضاهة المسببة. تنس باقي أشهر السنة ويتركز التنافس المحموم في شهر واحد. والتنافس صار يعني الصراع وربما الضرب تحت الحزام. ليس على الأفكار والموضوعات الجديدة بل على الشائعات التي تجزل النطق. على النجوم الذين يجلبون مشاهدين أكثر. فماداً كانت النتيجة؟ موجات متشابهة من الموضوعات التي يطبلها المركز المالي المنتج، إفقار أكثر للحياة العربية على فقرها المذيع، غلبة وجوه على غيرها. فمرة يكون التاريخ البعيد مسرحاً لعدد متشابه من الأعمال، ومرة يكون التاريخ القريب والصراع مع الاستعمار الاجنبي، ومرة شائنة الصير الشخصية لفتين أو ملوك أو شخصيات عامة. فيما الحياة الحقيقية، حياة الناس والشارع في مكان آخر. تنتشر كلمة السس، من مركز انتاجي إلى آخر، فتتصارع مجلة المناهضة والتقليد البالدسين، فيطغى على النشأة المتضاهة والمسروق والملوك والمفوق.

نجح العام الماضي مسلسل الملك فاروق (الذي لم يكن بعيداً عن مقصد سياسي دعيته)، ففكر البعض بإنتاج مسلسل لمن أطاح به: عبد الناصر. لم ينجح الأخير لأن الشائعات التي تدفع، وتستقطب مشاهدين أكثر، أحجمت عن شرائه، وربما لأنه جاء جزءاً من موجة وسباق. قبل عامين، أو ثلاثة، كانت الحارة الدمشقية محور عمل درامي يستعيد بنوع من التوسل لجبا المريضة أزمنة أهلة، فكزت سبحة مسلسلات الحارة الدمشقية حتى كان دمشق عادت إلى زمن الحریم والقبيضيات والبيوت التي تنفوح بالياسمين والشوارب المتهولة والأريسك المغطم بالصدف. والحال أن دمشق الحاضرة، دمشق اليوم، لم تعد فيها حارة واحدة من تلك الحارات الأهلية، وبدل أن يتفوح فيها الياسمين يخنقها، شائنها شأن معظم العواصم العربية، التلوث والاكتظاظ البشري والبناء المرتجل.

لكن الأكثر مدعاة للتأمل في الزمن العربي العليل هو موجة مسلسلات البداوة والصحراء. قبل هذه الموجة التي لا تمكس وإلها معاشاً حتى في الربيع الخالي، كان هناك تهديد لها في برامج شاعر المليون وشاعر العربيه وما شابه من برامج، تنقض، بقصد أو من دون قصد، على كل المنجز الحداثي العربي في الشعر والأدب. كان قرناً من محاولات النهضة والتحديث في الأدب العربي، والشعر خصوصاً، لم يوجد. كان تلك الجليجة الحداثية والتثويرية ذهبت أدراج الرياح. لم يكن ممكناً لهذه الأعمال الدرامية المبهكرة، التي تستعيد حياة الصحراء العربية كأنها تحدث الآن، أن توجد، وتتكلل، لولا التركيز الشديد على طعمره يتغنى بالقيم البدوية التي لم تعد موجودة في أي مكان عربي ذي ثقل ملحوظ. لأن البداوة، ببساطة، لم تعد موجودة. فليس هناك مضارب مفتوحة على قرص الشمس، ولا خيل تصهل في مقبل الليل، وليس ثمة من يرحل تحت سماء مثقلة بالنجوم، ولا تنافس على الكلال والرمي. فالبدو توطئوا منذ زمن بعيد، وبدل مضاربهم هناك مدن وإقري وتجمعات سكنية، وبدل قانونهم وأعرافهم وبطهم هناك قانون الحكومة ومراكزها الصحية. هكذا الخفت من النشأة، تقريبا، مظاهر الحياة الاجتماعية العربية في المدن والحواضر التي تكن تحت ثقل الاكتظاظ والتلوث والفساد. صارت النشأة العربية مرآة لحياة تعيش في الحاضر ولكن رأسها يتلفت إلى الخلف.

* كاتب وشاعر أردني مقيم في لندن

قصة

امرات فوق كل الشهات

هشام بن السواوي

عن عمل لدى بعض زبائنها القدامى... كل النساء اهلن الباب في وجهي، ومن يلتهن قوامي بنظرات نارية..
- أنا جئت للقيام بأشغال البيت، فما شأنني وأزواجهن...؟
- إنها الفيرة.. يا عزيزتي، والأزواج يشتهون الفاكهة التي على الشجرة، وينسون التي بين أيديهم...!!
تضاعف أحزاني... وتستطرد السعدية :
- أنا صاحبك وأحصدك على هذا الجمال الرياني، لو لم تكوني صديقتي.. لأضرمت فيه النار!!
وضحكنا ضحكا كالبكاء.
... طرقتا باب رجل أريسي، أستاذ محترم أعزب.. يعيش

حين تضيق بالحياة وتضيق الحياة بها.. تحس برغبة جامعة في أن تنقيا همومها، على حافة قهقهة.. وحده يصني إليها دون أن يتذمر من تبرها من كل شيء! وتذرف ما تبقى من الدمع.. وحيدة في مقبرة الشهداء المنسية ..

تكلم بصوت كالههمس : « كل الرجال ضايقونني، وأنا الوحيدة المزلة في هذه الدنيا.. بلا سلف ولا خلف .. ويستغلون أي زحام في الحافلات أو السوق.. ليمارسون أشباه مشينة ..

قبل سنة ..
كنت مزفوزا في الفرقة، بساق واحدة..
كانت وسامك الوحيد من حرب خاسرة بكل المقاييس.. كنت رجلا لا يصلح سوى للأئين.. في أعماق الليل البهيم، وأنا أتلو في فراشي كالأفسي.. وحيدة.. لم تكن تعلم أن إحدى شظايا فنيقة ستزهر سرطانا خبيثا.. في الظهر ..
تفرحل دون أن تبذر فرحة صغيرة في أحشائي ..!!
التقينا لقاء غريبا.. واهترقنا ... لا شيء يهود بيننا غير الحزن والأمل!!

اختطفوك من بين أحضاني.. ليلة زفافنا .. من أجل حرب - تمثيلية .. قبضوا ثمن خسارتها سلفا .. من أنجاس لازالوا يميئون فيها ضمادا .. حتى صدقة الوزارة لم تكن تكفي لابتهاج مسكنات الألم اللعين..
كنت تحس بي كأمراة، وتبكي بكاء لا يليق برجل باسل ..!!

تقرأ كلام عيني، الذي أخفيه عنك، وبلا مقدمات تعلن في إشفاق :
- ذهني أموت وحيدا.. مع عتي، وسرطلتي، وعجزتي الكامل ..

ويطفر الدمع من عينيك ..
أخفي عنك دموعي، أواسيك.. بكلمات بدأت أشك في معناها : المبر، الإيمان، القضاء، القدر.. ويجلد أعماقي سوط سؤال كافر، يا ربي، لم كتبت علي أن أشقى دون بقية النساء...؟

جاءني يوم في الوحشة، فاستدعيتني بالبحث

وحيدا في شفته .. شبه مضرب عن الزواج ..
حسب رواية السعدية ..

كان لطيفا معنا للغاية ..
- البيت بكتك .. أنا مضطر للذهاب إلى العمل، مساعد
بعد ثلاث ساعات ..
و-

خيل لي أنني سمعت الباب ينفق، وأنا منهكة في التصبين،
لم ينسب بكلمة .. ولم أحس به إلا وهو يطوق خصري بيده،
وبرعشة كهربائية تسري في عروقي ..

- سيدي، لو كنت أريد أن أفعل هذا، لما طرقت باب
غريبا، كرامتي كرامة لا تسمح لي، والانتصار آمون علي
من أن ...

بعيدا طابت من السعدية أن تجد لي عملا في المنصب،
بعد تيرمي من مضايقات سكان الشقق ..

هناك أحسست بألفة بين الزميلات، وتقاسمتنا رغبة
الهجوم النسائية، والضحكات المبررة .. ولم أهتم بتساؤلات
العاملات عن الاهتمام المفرط من الحاج عبد السلام
مدير العمل، وحرصه ألا يضايقني أحد .. الأني صديقة
السعدية أم لجمالي .. إلى أن فرجت به، بعد أيام، يرسل
أحدهم يدعوني للحضور إلى مكتبه، ونظرات الزميلات
تضغض ما يماورهن، كأنهن يعرفن ما كان ينتظرني .. ربما
خضعن لنفس التجربة ..

استقبلني المعجوز الستيني بحفاوة، ولاحظت انتصاب
أسفله، وهو يهم بأن يحضنني .. تذكرت زوجي، وهو ينادي
علي، عند رغبته في قضاء الحاجة .. أبكي بلا وجع،
وأغضم .. يا ربي، ما ذهني لتدنيني هكذا؟ ودون أن أحس
بصقت في وجهه .. تقولوا لك كلاب ...

خرجت من مكتبه غاضبة، غيبت ثيابي بصرعة،
ثم رميت الزوزة على الأرض .. بالقرب العاملات ..
وفي حجرتي، قضيت بقية النهار في بكاء حارق ..
سمعت طرقات على الباب .. كنت متلهفة إليها، كنت أعرف
أنها السعدية .. كنت في أمس الحاجة إلى من يسممني، وأنا
أقيا همومي ..

بعد صمت ثلجي، أشعلت السعدية سيجارة، ونفتت
دخانها في الهواء في حق، وهي تحرق في السفوف ..
- منذ متى تسخين؟

- أروك يا صديقتي، يكفيني ما بي .. قدرا أن يطعم
كلنا كل يوم .. لأننا بلا شهادات جامعية ولا وظائف

محترمة، لو لم أكن مطلقة لما احتجيت إلى هوان العمل ..
ولكن لا أحد يتزوج مطلقة أرمنية، هجرها زوجها من أجل
واحدة في عمر أصغر أبناؤه ..

- هل تعلمين أنني أحسك على كبرائك ؟؟
تصمت لحظات، لم أفسأ أن اضايقها بأية ملاحظة
هامشية ..

- أية إمانة أن تشتري العاملة بقامها في العمل بأن تخلع
سروالها بين يدي المشرف وصاحب العمل .. من أجل دراهم
لا تسد رمق أربعة أفواه؟

تظفر الدموع من عينيها، وتستطرد: «للمشرف زير النساء،
والعجوز المراق .. صارنا مثل خاتمين بين يدي .. كل واحد
منهما يظنني لي وحده .. والأني أن الكلب المعجوز لا يجد
منته إلا في أن يرضع شيبته؟؟ الرجال، كلهم أولاد ال (...)
عن إنك .. أريد أن أسكر .. حتى لا أموت كذا .. ياااي
.. لم أخطر أن أكون (... ولا مسكرة .. كم أحسك يا كريمة،
وكم أحبك لدرجة الكرامية .. يا صديقتي اللدودة ..»

من بعيد، يراقبها حارس المقبرة بنظرات لملم عجوز ..
جلابيه الرث وشعره الأشعث يؤكدان إشاعة أنه يؤاخي الجن
.. فلا يقترب الرعاة من المقبرة، حين تكون الشمس الأق
بعمرتها القانية .. يعيش وحيدا يحرس الأموات، يتلو عليهم
آيات لا يحفظ غيرها .. بدهام معلودات ..

اعتادت أن تزور قبر زوجها وحيدة، وتبجب: «كيف لا
تتجب امرأة حليبية الجسد مكتنزته مثلها، ولم لا تتزوج غيره
كيفية الأرامل؟؟ ...»

اقترب منها، كتكتف دموعها .. أحست بصلو يده، وهي
تربت على كتفها .. لم تسمح ما قال، كانت شبه مغيبة ..
هشة .. ولم تحس به، وهو يقشرها قطعة قطعة على حصير
غرفته المتهرئ .. كانت كالخادرة، حدثت نفسها: «آه، لو
تعرف كم انتظرت هذه اللحظة .. فلم أحب رجلا قبل ولا
من بعدك .. يا أبتي، عفوا، يا حبيبي الأوح .. حتى لو كنت
قد تبنيتي، فكأ اشتبهت أن أرقص بين يديك نشوة، وتحسن
آتي امرأة .. وليس مجرد طفلة تمسد شعرها، وتحرم على
يدك أن تجوس في تضاريسي .. آه كم حلمت بيدك خيمة
تروي عطش حقول جسدي .. وتسي تلك الطفلة .. يتيمة
الأب والأم التي كنتها، وأكون امرأتك الأولى والأخيرة، التي
تكتمل بها بهجة الدنيا ..»

أحس بالفئان، وفتح أنفاسه الكريمة بفضها: «ألمت
أبي، من أنت من تكون؟ أين أنا؟»، ودفعته بقوة، فانقذ
جسده الواهن بهيدا عنها .. جرها من ساقيها، بكتل ديه،
وقفت أرضا، ألمت عنانها حين لحت بالقرب منها حجوا في
حجم قبضة اليد، أمس يستغمد للتيهم، وسدته بكل ما
أوتيت من قوة إلى راسه ..

ندت عنها صرخة هستيرية، وانطلقت تركض في اللا
اتجاه ..
بعد لحظات ..

سمع منه سيارة قوي، مرقت كالسهم، وشيئا تطاير في
الهواء كالدمية .. وكتبت جرائد الصباح، في صفحاتها الأولى
من العثور على جثة امرأة عارية، على الطريق السيار .. افعال
مجهول، والحادثة يلغها الفموض ..
ويدات الأسن تتسع ألف حكاية وحكاية ..



LA VENGEANCE D'UN HOMME
POUVAIT LE COMBAT DE TOUT UN PEUPLE

من (الوطني) إلى (عصابات نيويورك) جنود القسوة في حضارة العنف

ترجمة: سحر الله

يبدو فيلم (الوطني) للمخرج رونالد إيمريخ وفيلم (عصابات نيويورك) لمارتن سكورسيزي مناسبة مثالية نادرة لتأمل تاريخ واحد من وجهتي نظر مختلفتين، وهو هنا التاريخ الأمريكي. ترقن الأولى لسلطة القوة وفكرتها عن نفسها وإلى الإعلام وشبابك التذاكر والضحالة (المتقنة)؛ وتنتمي الثانية لفكرة الفن عن نفسه بوصفه القلب الشجاع الذي لا بد منه لتعريف تاريخ العنف دون رحمة.



بدا من النهاية فنسأل: حسناً، وهل كان أميركا أن تحقق استقلالها لو لم يدخل (بنجامين مارتن) الحرب في اللحظة الأخيرة مدفوعاً بدم ابنه الذي أريق أمام ناظرينه؟

أما الإجابة الأكيدة فهي: لا. فقد انهار جيش (الأمم) بأكمله، منذ البداية، عبر سوء التخطيط وسداحة القادة العسكريين المخططين لسير الماركة، وحتى النهاية حين تلوح بفشار النصر ثم لا يلبث جيش الاستقلال أن ينسحب ليتلقف بنجامين الراية ويندفع مكس هزيمة رفاق الصلاح، مما يضطرهم للعودة ثانية وتحقيق النصر.

لكن بنجامين هذا الذي يمارض دخول الحرب في بداية هذا الشريط السينمائي (يقوم بالدور ميل جيبسون)، لأنه رأى ما لم يره الآخرون من ويلاتهما، ولأنه يدرك أنها ستدق نواقد البيوت، بيوت الجميح، وإن تكون بعيدة أبداً من آعين الأطفال، هو في حقيقة الأمر، وكما سيتبين لنا فيما بعد، نجم منجمة كبرى ارتكبت في قلعة (ويلدرزيس) ضد التحالف الفرائكو- هندي (الهنود الحمر)، ودأ على منجمة قام بها هؤلاء، لكن ما قام به بنجامين، والذي يماثل طوال الفيلم كمثل حقيقي لا يُجاري بسبب ذلك النتيجة بالذات، ثم يكن قد توافقت عند حينه القتل، بل

قام بالقتال الأعين والأصابع والأذان والألسن وملاً بها سلاطاً كثيرة وأرسلها إلى الهنود الحمر الذين اندهشوا فوراً من هول الفرع ليشتكوا التحالف مع الفرائكوفونيين.

ولذا ما تذكرنا الطريقة التي صورت بها أميركا حجم همجية الهنود الحمر في أفلامها وفي تاريخها الرسمي، فإن من الواضح أنها ودون أن تدري ترد على نفسها هذا، حين تصور الهمجية المرعبة التي ارتفعت من هولها فرائص الهنود (المتوحشين) مما دفعهم لإعادة النظر في معاهدات وقعوها.

ليس بنجامين مارتن، سوى نموذج آخر للمسفحين، وإن بدا مغلفاً بالعلاقة الطيبة مع أبنائه، حقله، وسميه الدائم لصناعة كرسي هزاز يسترخي عليه، ويفشل منذ المشهد الثالث للفيلم، في إشارة ذكية بلا شك لاستحالة ذلك، أمام شعوره بالذنب الذي تكشفه تلك الجملة التي يفتح بها الخروج فيلمه، طملاً كتب أحسن بأن أياضي ستعود وتواجهني وأن ذلك سيفوق طاقتي.

يمجد الفيلم منذ البداية صياغة شخصية بنجامين



مارتين، بما يتلام مع النور الذي ينتظره، دور البطل الذي ستفخر له انتصاراته جثاياه كلها، ماضيه كله، من خلال شجيمته يموت ولديه الكبيرين على يد العقيد الإنجليزي القاسي.

تكن الغريب في الأمر هنا أن هباء بنجامين لا يتم إلا بحرب أخرى، وإن كانت هنا حرب الاستقلال (المقنسة) لكنه، وفي طريقه للشقاء، يكون مضطراً لمواجهة من هو أكثر قسوة وبربرية منه، ذلك العقيد (فافنغتون) التي يقدم الفيلم شخصيته منمومة إلى أقصاها، حيث النموذج الفعلي للسفاح.

تكن المستوى الدرامي للفيلم لا يبنى هنا على جوهر العلاقة بين (الوطني) وبين المحتل (المسفاح)، فهي أفلام هوليوود من النادر أن تدرى فكرتين متحاريتين يمتزج من الثار الفردي، إذ لا يمكن أن يكون (الوطني) وطنياً إلا إذا قتلوا زوجته أو اغتصبوها، أو قتلوا عائلته أمام ناظرهم، أو قتلوا أبنائه، وفي هذا الفيلم كان لا بد للعقيد تافينغتون أن يبتلع وأبوين من أولاد (الوطني) كي يتبلغ ذروهما ضياله التذكار أوجها، ويبلغ لتبليغ الأفكار الكبرى مناه.

لذلك الأسر رأيتاه في (قلب شجاع) فيلم جيمسبون الذي حقق من خلاله نوعاً من حقبة جوائز أوسكار، ورأيتاه في روبرت روي، وفيك الشبحان، وغيرها، وأختل فكرة العطل في هذه الأفلام ثم

تزل مستكونة بالنموذج المبهمل لبطل فيلم الكاثوليكي التقليدي، الذي لا يمكن أن يكون له مكان على الشاشة إن لم يكن ممزجاً بشار ما.

ويطّل السؤال الذي لا بد منه، ماذا لو لم يتم تافينغتون بقتل الابن (الأول) لبنجامين، والإجابة التي لا تحتاج لأي تفكير، لم يكن سيمضي لغرض غمار الحرب؟

وبهذا كانت ستبقى أمريكا مستعمرة حتى ما شاء لها المخرج روزالد إيرينج الألماني المهووس بفكرة استقلال أمريكا، والذي سبق له وأن قدم فيلماً ضحلاً باستيوار، وناجها على مستوى ضيالك التذكار، إلا وهو فيلم (يوم الاستقلال) حيث تتعرض الكرة الأرضية لغزو كوني من مركبات قلصمة من كواكب بعيدة، وتهاجر العواصم واحدة بعد أخرى أمام مركبات عملاقة يصل عرض الواحدة منها أربعة وعشرين كيلو متراً!! إلا أن تدخل الرئيس الأمريكي شخصياً، والذي كان طياراً سابقاً، في سير المارك يكون العامل الفعلي في تمهير هذه المركبات التي جاءت لتعمر صفو احتفالات يوم الاستقلال.

كما أن كاتب السيناريو الشهير (روبرت

روبات) الذي قدم فيلم (لقد الجندي ريان) مع المخرج ستيفن سبيلبيرج، يتفان هنا في صياغة حكاية (مبشرة) أي مليدة بالبهارات والتوابل وكل ما تشتهي العين والعقل الخفي، من البطل النموذجي الذي يخوض المارك ويحاصر الجيش المعادي بمفرده، الواقع بنفسه، الحزين لكثرة ما رأى، والأب الطيب لسبعة أبناء (لجيبسون سبعة أبناء عملاً)، الشخصية القياسية، الواسع، المنطوق دفعا لغرض معركة يكرهها، (ودالما) يتعاطف الجمهور مع أولئك الأشخاص الذين يُطعنون دفعا لغرض معركة مع قوة مظلة كبيرة، لتذكرك (أول الدم) لستالوني، (موت صعب) لويليس، (كوذير) لنيكولاس كيك، وغيرها الكثير الكثير من الأفلام.

كما أن (روبات) الماخوذ بفكرة النصر الأمريكية، والتي قدم من خلالها الأمريكيان وكأنهم منقذو أوروبا والعالم في فيلم سبيلبيرج، يعود ليوكد هذه الة النموذج القدر، أو السوبرمان الجديد، وهو يعمل بكل ما لديه لإعادة إنتاجه، وهو يستل من ماضيه، ويعد تخليقه بالحكاية المبسطة التي تختزل التاريخ

SPECIAL EDITION

MEL GIBSON

THE

PATRIOT



Two Thumbs Up."

Libert and Joyce Kallins 79

FRANK R. THE MOVIES



انطلاقاً من معايير شبكات التذاكر ثم من منظومة أفكار القائمين على إنتاجه وإخراجها وكتابته، وهكذا لن نستغرب أن حصّة ميل جيبسون هي خمسة وعشرون مليون دولار من مجمل ميزانية الفيلم التي وصلت إلى ثمانين مليوناً.

ملحمة سكورسيزي
يبدو المخرج مارتن سكورسيزي واحداً من المخرجين القلائل الذين ينتظرهم المهر جديدهم، رغم أنه ومنذ سنوات طويلة لم يقدم جديداً يضيف إلى سلسلة أفلامه المتلاحقة التي ابتدأت بشكل لافت مع فجاح كبير لأعمال مثل، سائق التاكسي، الثور الهائل، بعد ساعات، لونها المال، فما تبعها من أفلام كان متعلّواً إلى درجة تركب الكثيرين من المصعّبين بفهمه، إما لأنها دون ما يتوقّعون، أو لأنها لا تفتّ لتسيرة مخرج مثلثه، حفر اسمه بقوة في عالم السينما كواحد من أهم المبدعين.

لكن ذلك الارتباك في الصورة، لا يربك الطالع لجديد يكسر القامدة. منذ أصوام قدّم سكورسيزي واحداً من أفلامه الجميلة، إلا أن ذلك الفيلم مرّ بصعقت شديدة، وفضي هنا (إخراج الوتري) الذي قام بإداه دور البطولة فيه ليكوكس كيج، ويبدو هي نيويورك حول رجل إسعاف لا يسفه الحظ بل يفتّز أحد خلال ذوات عمله الليلية، فيبدأ برؤية أشباح الموتى الذين لا يستطيع إسعافهم، وهو فيلم جميل وفؤور بكل المقاييس.

ومن اللافت أن تجربة سكورسيزي على ما تتّبع به من احترام كبير لا تحظى بذلك النجاح الذي يتوقّعه المهر على مستوى تحقيق موائد عالية، وظلّ فيلمه (خارج الرصد) الذي قام ببطولته نجم معظم الأفلام روبرت دي نيرو عن فيلم هيلمب لروبرت ميتشوم، الفيلم الأكثر نجاحاً، بفرض الظاهر من مستوى مقارنة بأفلامه الشبار إليها، إلى أن جاء فيلمه الأخير (التيك) ليحقّق عوائد استثنائية.

يحمل سكورسيزي في (عصافيات

الجند، أو ضد فاتحي العالم (الجند)، لكن، ولأن المنهزم لا يملك حق كتابة التاريخ، فإن المنتصر يستعير أهداف المهزوم الكبرى وأصواق روحه ويجيئها لصالحه، فإذا بفكرة التحزّل التي تبلغ ذروتها بحرب الاستقلال تصبح حقاً للمنتصر، فيسلبها تماماً كما يسلب الأرض، ويضيئ بها لخلقة صدو آخر وهو هنا الإنجليز الذين هم للمعارفة أبناء غزو (العالم الجديد) ومنهضو عصر الجازر فيه.

أقول كان يمكن لهذا الفيلم أن يذكرهم، لكنه وهو يصنّغ بهذه الطريقة، لا يمكن أن يعمل ذلك لأنه في الحقيقة يفتقر لتاريخهم كله في شخص واحد اسمه بنجامين مارتين، وإذا ما هذا لطبيعة هذه الشخصية، كما وردت في البداية، فإن الفيلم لم يكن كائناً أبداً. لا شيء إلا لأن حجم الكذب فيه بالغ الوضوح لمن يريد أن يرى، تماماً كالكذبة الكبرى التي يقدمها كحقيقة لا تقبل النقاش، حين يصور الزنوج أحراراً في زمن العبودية المرّ ذلك، ويصوّرهم بصحة يحصدون عليها، وهو ينتقي أجمل الممثلين السود (اليوم) وأكثرهم شتماً بالعافية، ويختار من بينهم ممثلاً ويعطيه دور الجندي الخلس لأمركا وفكرة استقلالها، منذ ذلك الزمان عام (1776) (رها للعتبة) وإرضاء للجمهور الأمريكي العريض الأسود الذي يشكل رافداً حريضاً لشباك التذاكر.

فيلم (الوطنى) نموذج آخر لعصر الاستهلاك السريع، لعصر الهايبرغر وشغافته ومكوناته البراقة ووصافته السحرية المغلفة بأنافة. ويعدّ لا بدّ (لما كمشاهدين) من إيجاد مسافة بين جنباً لملل ما وبين الشخصية التي يؤلّفها. نجلي الشخصية، فكنا في أغلب الأحيان نخلط بين حيكنا لتمثيل، ونبوره أي كان هذا الدور، وإذا يتمّ تدويل الدور باعتباره للممثل، وهذا ما تلمحه هوليود بذكاء غير عادي، حين تأتي بالممثل المصوب لأداء دور كهذا.

على نحو مفرّج، فمشرات الآلاف القتلى الذين يستقلون في المراكب، لا يستطيعون إيجاد البرهان الساطع على حضور البطل الفاعلية التي لا يطالها ولا نهزها قدائف ولا تقنع بها سوف، إنه نموذج جديد لألمة جديدة، أوجنتها الخيلة البشيرة ذات أساطيرها، ثم تركتها هناك بين حاشية منكرت أن الحياة لا تتسع للبشر وما اخترعت مخيلتهم معاً، لكن رجوع أمريكا اليوم كقوة مطلقة تتحكم في هذا العالم، يبيح لها بالتأكيد ويؤهل هذا النوع من صناعات السينما فيها أن يتفكروا أكثر من أمريكا مصفّرة، أكثر من هؤلاء مصفّرة، وأن يربطوها حيث شابت الحاجة، أو المصلحة الكبرى، فأحياناً ينهب رامبو ليوذب الروس في أفغانستان، وأحياناً يتصدى الرئيس بنفسه للإرهاب العالمي بما يفوق رامبو كما في (طائرة القوة واحد) أو (طائرة الرئاسة)، وأحياناً تخرج الحكومة من الشياكة سيكون ذلك تشيني أو كولين باول.

لكن ذلك كله لا يعني أن أداء الممثلين كان فاصراً، وأن مذهب التصوير كان أقل من ألهمه الملقاة على حالته، وأن مؤلف الموجهة التصويرية لم يوفق في مجاراة وقع نبض البطل وجرارة انقاسه، أو أن المخرج لم ينبض إيقاع فيلمه ويندفع حتى المشاهدين هنا في مالات العرض العريضة من التصديق لبطلة متناشين البائة الأمريكية التي يرفعها عالي.

كلهم في الحقيقة ناجحون، وقد أديوا تماماً في تقديم فيلمهم، وتقديم بطولاً التزيين من وجهة نظرهم. فكان يمكن أن يكون لهذا الفيلم مهية وحيدة كان يذكر الأمريكي القرن الجنادي والمضربين جفريفة أو بأخري يتألمه خاضعاً ذات يوم حرب استقلالهم (المسروقة) بلبلة، وحين أقول المسروقة فأتدبني أحسن أن حربي الاستقلال الحقيقية (للوطن الأمريكي) هي التي خاضها الهنود النحصر ضد المهاجرين



يعيد، على الميخلة أن تُجاهد كثيراً كي تبقيه، كما لو أن ما يحدث هو قبل وصول الإنسان إلى معنى كونه إنساناً.

هذه الأجواء هي التي تميز فيلم سكويريزي، الذي أشق على مشاهد الجموع الهالجة في حروب الشوارع ما بين القادمين والمواطنين، ثلاثة أرباع فيلمه. فمنذ بدء الفيلم يطلق الفريقين وقد تسلحوا بكل أسلحة الدمار البدائية من هزوس وسكاكين وسيفوف وهراوات ليصور مشهد الافتتاح في معركة طويلة، تذكرنا بتلك الحركة الرهيبة التي افتتح بها ستيفن سبيلبيرغ، ذات يوم، فيلمه (الضاد الجندي ريان) ولكن ليصور الهمجية الكبرى للحرب كآلة ليصعد لها مهمة سوى طعن الأعضاء وحصد الأرواح. لقد كان سبيلبيرغ يقول إنه صور فيلمه بهذه القسوة حتى لا يفكر البشر بالحرب من جديد (رغم أنه نسي فيلمه وأصبح من أكثر المحمسين لها- الحرب على العراق). ولكن الذي يريد أن يقوله سكويريزي غير ذلك، إنه يريد أن يقول: إن حضارة تتأسس على هذا القدر من العنف لا يمكن أن تكون سوى حضارة العنف. كما أن حضارة تتأسس على رفض الآخر المتمثل في المهاجرين الجدد، وذلك الزهاب المرعب الذي يقض مضاجع أهلها من كل ما هو خارج حدودهم (مع أن كل ما همز هؤلاء الأهل! أنهم ولدوا فيها ولا شيء غير ذلك)، لا يمكن إلا أن يكون وباءاً عليها وعلى سواها، لأنها لا تنتمي لفكرة التسامح والقبول بالأخر بل تتأسس على فكرة قتاله وطرده بعيداً من معايير ليس المواطنة

هناك مسلحاً بخبرة مخرج أستاذ، خبرة طويلة غير هادئة، ليقدم فيلماً مغايراً، وتحفة بصرية ملحمية. يذهب إلى نيويورك ليستعيد أصول تاريخ القصة، ولذا سيبو الفيلم على مدى (١٦٥) دقيقة تأكيداً متلاحقاً لفكرة العنف التي شكّلت أساسات تلك المدينة. بل سيبو الصنف الذي يلوح مبالغاً فيه لغرض تكراره (إصراراً على تأكيد هذه الفكرة (ليس ثمة غير العنف هوأ لهذه المدينة).

لذا، تسرق القصة الضوء من وهج الحكاية الموزعة بتقطيع شديد بين مشاهد الجموع التي تستحيل إلى ثيران هالجة بكل معنى الكلمة؛ وتسرق الضوء من الممثلين وهي تحميلهم إلى مجرد أنياب ومخالب في فم هذا الوحش المعلق المسمى نيويورك.

لم يبق لأحد أن هجا مدينة إلى هذا الحد، كما فعل سكويريزي مع هذه الـ (نيويورك)، بل يبدو أن كل هجائه لنيويورك القرن العشرين في سلسلة من أفلامه، ليس أكثر من عتاب إذا ما قورن بهذا الهجاء.

يُزعج المرء أن المسافة الزمنية التي تفصل القرن العشرين عن نيويورك القرن التاسع عشر ليست أكثر من عقود قليلة لا تُذكر إلا ما قورنت بتاريخ المدن والأمم، لأن حجم الهمجية التي فيها لا ينتمي لقرن قريب إلى هذا الحد، إنه ينتمي لمصر وحشي

نيويورك) على شقاق سينمائه، بهذا الضلم الذي كان يحلم بتفنيده منذ ثلاثين عاماً، ويصترف سكويريزي أن هذا الفيلم ما كان يمكن أن يكون على ما هو عليه الآن لو أنه صوّره أيام شبابه، لكن الأهم، أن فكرة الفيلم ظلت تراهده، بل تلاحقه، وتهمو داخله، إلى أن وجدت تجسيدها الذي يحلم به في مطلع الألفية الثالثة.

وقبل الدخول لعالم الفيلم، لا بد أن نشير إلى أن تعلق سكويريزي بمدينة نيويورك وعلاقته بها من الأمور المهمة هنا، ويبدو دائماً أنه غير قادر على التوقف عن تقديم أفلام جديدة منها (لقد قضيت معظم حياتي في طرق نيويورك، إنها جزء من نفسي) هكذا يقول.

يمكن النظر إلى (مصابيات نيويورك) بأنه العودة إلى البدايات، عودة إلى نيويورك في ستينات القرن التاسع عشر، بعد أن صعد سكويريزي طويلاً وفي صد كبير من أفلامه على قراءة نيويورك القرن العشرين دون كلل. وفي هذا الفيلم نلمس أن كل تلك النهايات كانت تبحث دائماً عن مقدمة تليق بها، فهنا تبدو لحظة ميلاد أم، يتقدم فيها العنف ليكون المولد والقاتل في آن.

ينتهي سكويريزي إلى





فحسب بل معايير الإنسانية أيضاً،
(عصابات نيويورك) ومن هنا
المشغول لا يمكن أن نضاهيه
بمعزل عن أعلامه السابقة حول
نيويورك وفكرته عنها.

أما حكاية (أمستردام)
فالنون الأيرلندي الأمريكي
الذي يقوم بحوار ليوناردو
دي كابريو، والمعالج من
الماضي للانتقام لوالده من

(بيل الجزار) الذي يؤدي دوره

دانيل داي لوييس، فلا تبدو سوى دريم،
لا أكثر، للفوس في ذلك العالم، لكنها
الزريعة المعززة بحبكة أسيرة، وخصميتين
باهررتين تتبادلان الكره والمحبة في آن،
في معضلة فريدة يمكن أن نسميها هنا
(الواقعي في حب العدو) -يزداد الأمر
حين نرى العدوين والحبين في حب فتاة
واحدة تؤدي دورها كاميليون ديان رايما
بيل وتظهر بها أمستردام.

يأتي الفتى القوي العظيم (بيل الجزار)
وينخرط في مصايته، متحدياً الفرصة
لقتل عدوه الذي يتخطف حياة والديه
القس حين كان طفلاً، في المشهد الأول
لل فيلم. ويبدو القتلان الرخيصان هنا
عمودي هذا العمل للمصم، حيث فراسما
في ثالث دار، وجمجمة لوييس الذي يقدم
شخصية مغالطة بأداء مغامر يسمي
تماماً أن ما تراه تمت إلى لعبة سينمائية،
هو (قلب الفيلم المظلم) على حد تعبير
أحد الكفاء وإمبراطور الجيمين المظلم
الواقعي بقدرته على نحر المشقة وقتل
الرجال بالمهارة نفسها، وما درس القتل
الذي يعطيه لأمستردام حين يرشده
بالسكين إلى مواقع الضمائم القاتلة
وغير القاتلة، سوى تنويع لشهوة الدم
التي تغلي بين جنبيه وتكمل صورتها
التي لا بد منها في عيون سكان المدينة،
وذلك الأمر إلى حد ما دي كابريو

الذي يقدم دورا يحوطهما صورة الفتى
الجميل بطل تاينتك وغرضه مارهن
والشاطر. وإن لم يكن الفيلم له أولى
عناية لخواجها مثلما أولى تلك العناية
الخصوية لشخصية بيل. وليس ذلك
بغريب، لأن طلاقة وعنف الصراع وحيوية
الشهوة وفتيشها مستجبران بقوة في
الجزار كشخصية متكاملة، لا يمكن أن
يكون القيام بوحدها (أمستردام) سوى
وه عمل تجلي كل شيء، فحلته وتفعله، لا
فيما يتعلق بالماضي فقط بل ب حاضر
الأحداث، ويصنعها.

في النهاية، فهو من مشاهد الفيلم
يستطيع أمستردام لإقلاق بيل المسافر من
محاولته إقناعه، ومنذ ذلك الحين، يصعب
واحد من أكثر الشخصيات التي يصعب الذي

أدي

طالما نحن ان

يتجبه، لكن عملية الانقلاب

ملتزمة تماماً، وتراوح في معناها بين

الرغبة الكامنة في محو وجود العدو

(بيل) على أيدي أمستردام نفسه، لا

على يد شخص آخر، والخيف الرابع

الرمادي الذي جعل انطاعة أمستردام

في اللحظة الحرجة شبه عفوية بسبب

ما بدأ يتكون بين الشخصيتين.

الشيء الكبير بالنسبة لبيل أن شخصا

عظيما مثله لم يمت على يد شخص

ويعب مثل ذلك الذي حاول قتله، أما

بالنسبة لأمستردام فإن نظريته قائمة

في أنك حين تريد أن تقتل شخصا

همما فإن عليك أن تقتله في الظل، لا في

الظلام.

ينتقل الفيلم بعد أن يتكشف بيل

الجزار شخصية أمستردام إلى منطقة

أخرى من هذه العلاقة، فيمد التحرس

من حب العدو، يتقدم حس الحرس

على مقابله في معركة تليق بهذه

العداوة، تلك المعركة التي يتيحها بيل

لأمستردام كما لو أنها استمرارا لذلك

الحب المستحيل حين رأى فيه ذات يوم

أبنا، أو كلمة شكر مقابل إقلاقه لحياته

ذات يوم.

لكن ما لا يمكن أن يُنسب هنا، أن بيل

الجزار شخصية بالغة التعقيد، فهو خارق

في ذاته منذ قتل القصر، بل إنه يضع

صورته في مكان لائق بها لأنه لا يريد أن

ينسى أنه قتله، فهو مثله في مولود

حار يتصرف بيل لأمستردام كم هو شقي

بسبب هذا، وتكتشف أن لديه إرارا بأن

يكون القصر هو آخر رجل يقتله، لكن

تفجر العنف من جديد يحمل الفيلم

إلى معنى وجوده، فالقضية أكبر من أن

تقوم على النوايا الطيبة، لأن الحكاية

ليست حكاية رجلين، ينسب إحداهما

للاخذ بالشار، بل لأن الحكاية حكاية

مجتمع بأكمله لا يمكن أن يقوم توازنه

في النهاية على عزم خلاف شخصي

بين الاثنين، سلباً أو إيجاباً، لأن الخطر

قائم في كينونة المدينة نفسها، وما بيل
وأمستردام سوى ظنيني شاهبين في زاوية
صغيرة من مراثيها.

هذا، تبدو المدينة كقصر في اللاعبة
الكبرى في مصائر فاطنيتها، من عرفنا
اسمه وأبنا وجهه بوضوح ومن لم نر
وجهه إلا خفياً حين كانت أعضاؤه
تتناثر لتملأ الفضاء (هل يتكررا ذلك
ثانية بمجزرة الحرب على شواطئ
النورمدي في فيلم إلفاد الجندي ريان
أيضاً؟).

من منظور الرعب الذي قامت عليه
أساسات نيويورك، يبدو طول فيلم
سكورسيزي هيماء، لكن من منظورنا
آخر يجد المرء أن الحكاية وعلاقة الحب
وحضور كاميليون دياز الرقيق والعذب
والخافت لم تملأ الفيلم بما يليق، إذ
بدت مثل ملقعة صعل في برميل مرارة،
أو مكاناً لا يمكن للملائكة أن تجد فيه
موطن جناح.

أما المشهد بالغ الدلالة الذي يختم به
سكورسيزي فيلمه، فهو صعود الكاميرا
من بين أضلاع البشر ومشاهد الموت
والدم الذي يسيل أنهاراً ومن بين حمام
نيويورك القديمة بعد معركة النهاية،
لتنسفر على مشهد ساكن لنيويورك
اليوم، في مشهد يوحد ماضي المدينة
لكل ما فيه مع حاضرها، كما لو أنه يقول
لذلك بل الجذور وهذه هي القامة.

xxx

فيلم إيمريج وفيلم سكورسيزي
نموذجان مثاليان لتأمل الفرق بين الفن
والإعلام، بين التصوير والشجاعة في
قول الحقيقة، بين مخترع ينسج عمله
لخدمة البشر وآخر يعمل بدافع لا بكل
التصريح هذا البشر واضحة.

مبارك ورواي أربي
www.badrnaseerallah.com

« بحر نون » والبحث عن الأسرار

يحيى الخبسي *

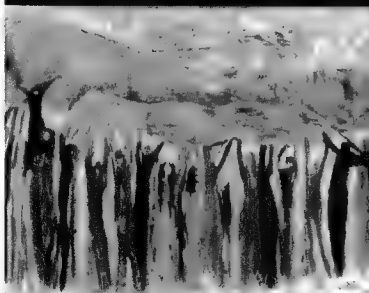
من بين مئات الروايات التي قراتها خلال السنوات القليلة الماضية، فإن عددا قليلا لا يزال ماثلا بقوة في الذاكرة والوجدان، واحسب أن رواية العربي د. عبد الإله بنعمره «بحر نون» أو رحلة البحث عن الجزيرة الأطلسية، هي من هذا النوع، فهي بحث معرفي عميق في النفس البشرية وفي أسرار الوجود، تأخذ من الصوفية لغتها، ومن الخيال والتحليق جموحها، ومن الديانات روحها، وهي كما يقول بنعمره في مقدمته تندرج ضمن مشروع روائي ابتداء برواية «جبل قاف» التي محورها المعارف الكبير ابن عربي، وهو يرى بأن هناك اتصالاً بين القاف والنون في كلمة «قرآن»، وأن جبل قاف كناية عن القلب المحمدي الذي أنزل عليه القرآن، وهو يسعى للاستفادة بشكل هائل من التراث الروحي، ليس للمسلمين فحسب بل لكل الحضارات، وهذا واضح في بحر نون، التي أرادها أن تفوس في الحضارة الأطلسية التي كانت من أعظم الحضارات التي عرفها البشر، ثم أنها غرقت وقت الطوفان، وبمضيا ما يزال إلى اليوم مدفونا تحت ثلوج المحيطات، وجزء منها كما يرى بنعمره بين جبال الأطلس في بلاد المغرب الأقصى لا يصل إليها أحد، وهي حضارة الحلو والطمس والفساء كما يسميها، التي سيأذن الله بظهورها ذات يوم، ويعيدا عن الجانب المتخيل في الرواية، والجانب التصوفي في اللغة والأسلوب والرموز والأسرار، فإن مشروع بنعمره لا مثيل له عربيا، على الأقل من خلال قراءاتي المتواضعة في الرواية العربية، ولست هنا في معرض قراءة الرواية تقديرا أو اسلوبيا أو حتى عرضها بشكل مبسّط، فالتقاليد لا يتسع لذلك، والمقصود غيره، فالذي استولفني فيها تلك الخصوصية في الموضوع أولا، وتلك اللغة المستندة إلى التراث الديني الإسلامي، ولا سيما في جانبها القرآني، وفي البحث الممتع، الواضح الجهد عن حضارة بالغة، كانت أعظم الحضارات، ثم أذن الله بأن نقبها، وإذا كان بنعمره قد ناقش هذه المسألة زواليا، حيث الرواية يمكن أن تستند إلى المخيال الذي ربما لا يستند إلى الواقع، وحيث أن الكثير من القراء لم يسمعوا عن الحضارة الأطلسية إلا من خلال الأفلام السينمائية، أو بعض الأخبار الصحفية التي تجعل منها خرافة لا أساس لها، فإن الكثير من المعلمين الروحانيين الكبار في العالم اليوم، وبعض المؤرخين والعلماء يتحدثون عن أن الحضارة الأطلسية «أطلنطس» كانت موجودة، ووصلت مرحلة متطورة في العلم، والبرقي الأخلاقي والحضاري، وتسبب أو آخر أصابها الدمار، ومن نجا من أهلها ذهب إلى أميركا الجنوبية وأسس حضارة المايا وبنى أهراماتها، وبعضهم جاء إلى مصر وأسس حضارة الغرائمة وبنى أهراماتها أيضا، وإذا كنا اليوم في العام ٢٠٠٨ ونعتقد أننا وصلنا قمة العلم والتقنية فليسا للحضارات المنقرضة أو التي سبقتها، فإن نظرية أخرى تقول بأن حضارة أطلنطس وصلت تطورا علميا وتقنيا أعلى منا بكثير، ولا سيما في علوم الفلك، واستطاعت أن تصل إلى كواكب أخرى أو تتصل بحضارات من خارج الأرض، وإذا كان هذا الكلام يبدو للبعض ضريبا من الخيال، فإنني أحيله إلى اكتشافات وكالة الفضاء الأميركية الشهيرة «ناسا» لوجود أهرامات فوق المريخ، وتمثال يشبه إيا الهول، وإلى تلك الرسومات التي عمرها آلاف السنوات الموجودة على معابد الأزتك والمايا، والتي تظهر أناسا في مركبات فضائية أو يلبسون نظارات ويدخل آلات عجيبة الشأن.

أعود إلى رواية «بحر نون» فأقول بأنها رواية تأسيسية، ذات جهد خلاق، يأخذ من إلهامات الروح الكثير، ومن أسرار الوجود التي أودعها الخالق في بعض عبادته، ومن الكتابات التراثية في ألف ليلة وفي التصوف وفي العلوم الحديثة، وينجز من كل ذلك خلطة عجيبة تقدم المعرفة المعجونة ببلاسة في الحكاية، والتشويق الذي يتندر بالأسلوب الرزين، وهي حقا تظهر أن بنعمره على وعي كامل بأهمية الحرف ونورانيته، وأثره في الوجود، تبعا لما قاله معلمه ابن عربي، ولذلك فهي ليست كتابة مجانية، بل تساهم في إضاءة الوجود بنور معرفي يبدد بعض الظلام.

لوحات تستذكر شهداء الأمة

الشهيد
في الفن التشكيلي العربي

عن



الشهيد، للفنانة الأردنية حنان الأغا

لارتبط موضوع الشهيد، الذي يمثل البطولة والتضحية في أروع صورهما، بثورات الشعوب، وتاريخها النضالي ضد المستعمرين والاحتلال والغزاة، لدرجة أنه لا يخلو عصر من العصور من هذه التضحيات التي تترك الشهداء، وتمطي الأمل بالنصر والعزيمة.. فكان موضوع «الشهيد» دافعاً عند بعض الفنانين التشكيليين العرب للتعبير عن هذا المعنى الخالد، فرسموا اللوحات.. وأقاموا النصب التذكارية في الساحات.. والحدائق العامة.. التي تقدم الجندي المجهول.. تمجيداً للشهداء الذين استشهدوا وهم يداخون عن كرامة الأمة ووجودها وشرفها وحريتها واستقلالها.. وبذلك ضربوا لنا أروع الأمثلة البطولية وقت المعارك والشدائد في وجه العدوان.

وما الأعمال التي تشاهدها هنا أو هناك، إلا أعمال تؤكد مدى تلازم الفن التشكيلي مع تضال الشعب العربي عبر مختلف مراحل التضالية التي شهدتها ويشهدها من تكة فلسطين، والجزائر حتى حرب الإبادة التي يشنها العدو الصهيوني على الشعب الفلسطيني واللبناني.. والأمريكي على الشعب العراقي لذلك لم يقف الفنان العربي عبر تاريخ الصراع - موقف المتفرج وهو يرى البطولات والملاحم التي يسطرها أبطال المقاومة العرب على مختلف الجبهات العربية وبشكل خاص في فلسطين ولبنان والعراق، دون أن يميز عن أحد المشاهد الهيبية والمتكررة في الحياة الفلسطينية واللبنانية والعراقية بشكل خاص، والعربية بشكل عام، التي بقدر ما تمكس أحزان الناس، تجدد المزم على مواصلة النضال من أجل الحرية والاستقلال الوطني.

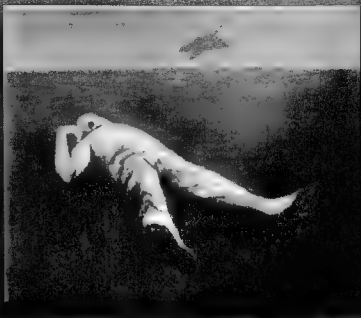
وهكذا برز موضوع الشهيد . بشكل خاص . في افترقات التي تلت الأحداث المصرية، ففي البدء عبر الفنانون بمختلف التقنيات والاتجاهات عن الضمون المتساوي، فكانت الجموع التي تحمل نعش الشهيد تدير عن حزنها، وألمها، وغضبها المكبوت بالصمت، والبكاء.. ومع تطور الرؤية أصبحت الشهادة تعني البطولة والفداء والتضحية، ونتيجة لذلك أصبح يرافق نعش «الشهيد البطل» إلى مقبرة الشهداء جموع من كافة شرائح الناس، وفي مقدمتهم أشبال يحملون أعضان الزيتون، وفرقة موسيقية تعزف لحن الوداع.. ثم أصبحت تمنى العرس (عرس الشهيد)، الذي يزف إلى مقبرة



الشهيد للمعان المصري صبياء عزيز



الشهيد للفنان المصري محمد هرجس



الماء، ويحيط بالشهيد وشاح أبيض يمتد إلى الجانبين، ويشكل قسماً من الخلفية.. ومن جهة أخرى نثر الفنان الورود تحت قدمي الشهيد الذي روى دمه تراب الوطن، ويطلها بشكل مقنع ومحكم مع الفتاتين في الجزء الأول والثالث على نحو متميز، وهذه العناصر لا تلبس دوراً جمالياً فحسب، بل تشير عبر الوظيفة الرمزية إلى الشهيد الحي في وجدان أمته والذي لم يمت، لأنه تحول إلى رمز وإلى حالة عكست معنى الشهادة «التضحية والفداء.. الخ».. واللوحة هنا لا تقدم لنا المسألة وحدها، بل تكشف قيمة ما يقدمه الشهيد لنا.. وفوجي بالفرح رغم الحزن البادي على وجوه الفتيات، وقد سلّمت العناصر المرسومة في إبراز المضمون، وساعدنا على إدراك أن (الوردة، والسيف، والمصباح) لها دلالة عميقة في اللوحة، ولا يمكن أن يكون وجودها مجانياً، فندما ربط الوردة مع الشهيد والفتاتين في الجزء الأول والثاني، أراد أن يقول بأن التضحيات المتواصلة ستثمر في النهاية الرفاهية والحياة السعيدة والأمن

وحتى نغطي صورة واضحة عن هذا الموضوع، الذي تم تناوله بشكل واقعي، وثارة بالرمز، وغالباً بالاتجاه التعبيري، ويتنوّات مختلفة.. نبدأ الفنان السوري «نذير نعمة» الذي عبّر عن هذا الموضوع في لوحته المسماة «ثلاثية الشهيد» والتي تتكون من ثلاثة أجزاء:

في الجزء الأول والثالث رسم الفنان أربع فتيات؛ اثنتين متقابلتين ترمزان بالتالي للحن الحزين، لحن الدواع، ورسم إلى جانب كل عازلة فتاة، ونلاحظ في الجزء الأول أن الفتاة الثالثة تنفث حزينة، وهي تمسك يدها منديلًا تمسح دمعها به. وفي الجزء الثاني الذي يمثل الوسط يطأنا «الشهيد» وهو يمسك بيده سيفاً يتجه رأسه نحو مصباح الكأز وأبريق

الشهداء بالأفاني الوطنية، والأهازيج الحماسية، والزغاريد من قبل النسوة.. ويعد أن يورى نضش الشهيد الثرى، يتلقى أهله الإنهائي بشهادته، ثم توزع الحلوى ابتهاجاً بتلك المناسبة.

في هذه البحث سنحاول أن نُقدم بعض النماذج التي قدمت رؤية جمعت بين البطولة والشهادة من ناحية، وبين اللغة الفنية المتميزة من ناحية أخرى.. ولا بد من الإشارة بأننا لسنا هنا في صدد الاحاطة بكل ما تم اتجاذه في الفن التشكيلي العربي من أعمال حول موضوع الشهيد. رغم محدودية ما ألتجت من أعمال فنية. إذ يستحيل علينا أن نجتمع كل ما أنتج من أعمال فنية حول ذلك الموضوع.. لكن سنعمل على الحديث عن بعض النماذج التي نراها مهمة، وإذا كان ثمة تجارب لم نعرض لها في مقالاتنا فهذا يرجع إلى أن بعض أعمالها قريبة مما ستحدثت عنه.

وحتى نغطي صورة واضحة عن هذا الموضوع، الذي تم تناوله بشكل واقعي، وثارة بالرمز، وغالباً بالاتجاه التعبيري، ويتنوّات مختلفة.. نبدأ الفنان السوري «نذير نعمة» الذي عبّر عن هذا الموضوع في لوحته المسماة «ثلاثية الشهيد» والتي تتكون من ثلاثة أجزاء:

في الجزء الأول والثالث رسم الفنان أربع فتيات؛ اثنتين متقابلتين ترمزان بالتالي للحن الحزين، لحن الدواع، ورسم إلى جانب كل عازلة فتاة، ونلاحظ في الجزء الأول أن الفتاة الثالثة تنفث حزينة، وهي تمسك يدها منديلًا تمسح دمعها به.

وفي الجزء الثاني الذي يمثل الوسط يطأنا «الشهيد» وهو يمسك بيده سيفاً يتجه رأسه نحو مصباح الكأز وأبريق

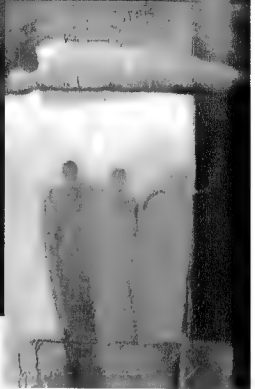
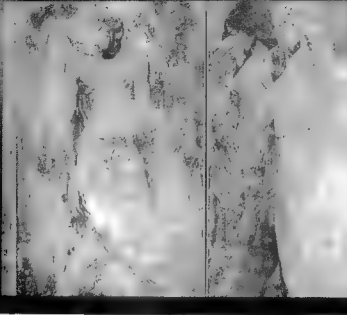
الاجتماعي.. وستثمر الحرية، التي رمز لها من خلال المصباح، وأن المرأة التي أنجبت هذا البطل.. الشهيد.. مستوجب ضيره ليعمل سيفه ليدافع به عن ثرى الوطن.

وحول هذه الثلاثية يقول الفنان: «الفكرة التي أثارتي لهذا العمل بسيطة، وهي تمثيل الشهيد والوطن المتمثل بالفتيات على جانبي اللوحة وقد ألتجت على الفكرة الشعبية للشهيد.. الشهادة هي عرس.. والجرح يتحول إلى وردة والمناصر الإنسانية تتحرك بشاعرية يمتزج فيها الحزن بالفرح.. المنصر الأساسي.. الشهيد.. محقق مقدسية وينتهي إلى الواقع الشعبي الذي استمد منه تجريتي».

وتتضمن لوحة الفنان السوري دهرمان كركوتي، الفراهيكية والمنفذة بالحبر الصيني، «من نساءك يا شهيد» عشرات الرجال والأطفال والنساء الذين يمثلون مختلف شرائح الشعب من «مقاتلين، وفلاحين، وعمال، وطلاب، وأطفال، وشيوخ، ونساء.. الخ»، التي ترافق موكب الشهيد، وهي تحمل بسواعدها وتشير في أجواء بلغها الصمت، إلا أننا نقرأ في الوجوه الصارمة وبالتحديد في العيون.. رغم تشبهها بالحزن والمرارة والألم.. طلع الناس إلى الحرية والخلاص وتوقعهم لمواصلة النضال، وتكلمة المشوار للوصول إلى الهدف الذي سقط من أجله الشهيد.

هبةارة «من نساءك يا شهيد» المطرزة على الكوفية التي تلف رأس النضش، وتمني

اللوحة هنا لا تقدم لنا المسألة وحدها، بل تكشف قيمة ما يقدمه الشهيد لنا.. وتوحي بالفرح رغم الحزن البادي على وجوه الفتيات



شخص تحرك على شكل أفق عاصف، إلى جانب التأكيد على خطوط الرسم الخارجية لتلك الشخصيات للدلالة على الاستمرارية بنهج الشهيد.. وإذا اتجهنا إلى أعلى اللوحة فسنجد الشهيد الممدد قد شغل مساحة السماء التي تحتل حوالي الربع الأعلى من التكوين، وقد حقق الفنان بذلك شمولية الرؤية واستمرارية التعبير عن طريق رمزي تمثيلي تجريدي، وقد وظف الفنان اللون الأحمر بما يقدم المضمون الذي يريد إيصاله للمتلقي.

ويستوحي الفنان الأردني «عدنان يحيى» عناصر لوحته من شهداء الانتفاضة الذين سقطوا أثناء مواجهتهم للعدو، وتحت عنوان «الشهيد»، تكشف لنا بوضوح رؤية الفنان المرتبطة بالفلسفة الشعبية من جهة، وبالبعد الحضاري للانتماء، من جهة أخرى، وعلى صعيد المحتوى جمع الفنان بين عناصر واقعية تعيش المأساة بشكل يومي، وبين عناصر أخرى تبشر بالأمل في الخلاص، حيث تحول موكب الشهيد الذي لف بالكوفية، إلى عرس من الشهادة، ويتصدر مقدمة اللوحة طير، وثلاثة أشخاص، اثنان منهما يحملان التمش، والثالث يحمل بين يديه باقة من الزهور، إبرمز إلى حقيقة مفادها... أن النضال لم يكن في أي يوم من الأيام مفروشاً بالورود، وأن النضال هو الطريق إلى الحرية والسلام.

أما في خلفية اللوحة فقد برزت عشرات الوجوه والمساعد التي تبدو ملتصمة خلف الشهيد للدلالة على الاستمرارية في النضال، والعطاء، والشهادة.

وقد اعتمد الفنان في هذا العمل على

المستقبل المشرق. وقد رسمها الحلاج كما لو كانت كشافاً ضخماً، يركز الانتباه على الشهيد والذئب، وذلك للدلالة على الاستمرار في النضال والعطاء من أجل النصر والحرية.

ويلاحظ من خلال العمل بأن الفنان «مصطفى الحلاج» قد قام بعملية تبسيط وتحويل، واعتمد على أقل عدد ممكن من العناصر، مما أكسب شكل المألوفة الفنية لأجساد المشيعين وترابط التكوين العام للوحة مظهراً نصيباً، كما عمل على تجريد الخلفية من الإشارات المكانيّة، والزمنيّة، لتأكيد طابع الاستمرارية، وصلاحية العمل الفني للتعبير عن الشهادة في أي زمان.

وينفس المني فتمت الفنانة الأردنية الراحلة حنان الأغا الشهيد بكتته الصغمة الممددة وهو محمولاً على أكف الرجال والنساء والأطفال.

ويكشف الفنان الفلسطيني «إبراهيم أبو الرب» في لوحة «الشهيد» عن الحالات الإنسانية المتنوعة التي يعيشها الناس على اختلاف انتمائاتهم، فتمت

النسب في الطريق الذي ملكه الشهيد دافعاً عن شعبة ووطنه، والذي يتمثل بالمقاتل الذي يسير إلى جانب الموكب، وعلى كتفه بندقيته، وهنا قدم الفنان بقدر كبير من الفاعلية والنجاح، دلالة رمزية، توضح غنى المضمون المرتكز على الشحنة الانفعالية، والتبعية العالية لجمهور المشيعين، وتضمن التكوين من ناحية أخرى عناصر رمزية، مثل «النظرة شجرة الحياة» والتي تدبر عن معنى خلود الشهداء في ذاكرة الجماهير.

واعتمد الفنان (برهان كركوتلي) في تمثال «الشهيد»، على الكتلة المصمتة أيضاً، التي تذكرنا بالنحت المصري القديم، لقوة رسوخ الانتماء الشهيد وارتباطه بالأرض، ويدون فراغات أو تفاصيل، وذلك كي يمكن (الضموين)، الذي يريده النحات، وهو أن للشهيد القوة التي تذكرنا بالهزم، وله القدرة على المقاومة، والبقاء عبر الجذور الحريّة، وقد توصل إلى الحدالة الفنية، عبر الموضوع الإنساني والمألوفة التقنية التي تتلام مع (الموضوع) الذي يعالجه، وتؤكد فكرة أن يحاول البحث عن الجذور التقنية في بلادنا، ويلائم المضمون مع الشكل ليخدم الهدف الرئيسي لحركة التجديد. (1)

ويصور الفنان الفلسطيني الراحل «مصطفى الحلاج» في لوحته، مجموعة من الرجال وهم يحملون الشهيد على الأكتف، ويسرون نحو الأمام، في حركة واحدة، وفي كتلة متماسكة، حاملين في مقدمة النش، ديكا يتطلع نحو الشمس

**يستوحي الفنان
الأردني «عدنان
يحيى» عناصر
لوحته من شهداء
انتفاضة الذين
سقطوا أثناء
مواجهتهم للعدو**



بوعد لا بد أن يحدث، وهو وعد يرتبط بمواصلة المسيرة.. لتحقيق الأهداف التي ناضل من أجلها الشهيد الذي فضل حب الوطن وعائلته على مباحج الدنيا..

واضح في هذه اللوحة ذلك التأثير المرتبط بمأساة فلسطين. وتمثل لوحة الفنان الكويتي «صيد العزير أرتي» واحدة من الأعمال التي طرحت فكرة الشهيد كعالة إنسانية لها شموليتها، كرمز للشهداء الذين سقطوا دفاعاً عن حرية الوطن ضد الغزاة، وبصينة تكتسب أهميتها من خلال سمة الاستمرارية. ولتأكيد مضمون الحياة من جديد رسم وجه الشهيد يشع نورا، وكأنه حمامة يضاء محطلة في فضاء اللون النفسي، مما جعل طقس اللوحة يتسم بشيء من الروحية، يوحى بالقدسية، والأمل التي لا نراها فقط في وجه الشهيد، لكن نراها أيضا من خلال توظيفه للون الأبيض المحيط بالوجه، الذي يتسم بالحيوية والنضارة والحياة، فالشهادة هنا لا تعني الموت، بل تعني الحياة من جديد.

وما يميز هذه اللوحة هو عدم استخدام الفنان «أرتي» أي عنصر يشير إلى موكب أو تظاهرة أو عرس، كما في الأعمال التي أشربنا إنها.. إلا أنه أشار إلى هوية الشهيد، عبر استخدامه مثاقيل صمغية تمثل ألوان علم بلاده.

وحول فكرة الشهيد يقول الفنان أرتي: «أغلب الفنانين تناولوا الفكرة بشكل مباشر، وهو ما اعتبره ضيقاً في التعبير، فالشاعر عندما يريد التعبير عن فكره يستخدم الاستعارة والمجاز والجناس والتضاد، لذلك يجب على الفنان أن ي طرح الجديد، والمبتكر من

تمثل لوحة الفنان

الكويتي «صيد

العزير أرتي» واحدة

من الأعمال التي

طرحت فكرة الشهيد

كحالة إنسانية

لها شموليتها

بالمساعد والأبيدي التي ترفع الورد عند رأس الشهيد، وتعمل بالأخرى شملة، للدلالة على مواصلة التضال، والاستمرارية على الطريق الذي سار عليه الشهداء.

ويسأل الفنان العراقي «محمود صيري» أن يجسد مأساة الشهيد العربي في لوحة «نمش الشهيد» فصور فيها مجموعة من الأشخاص، وهم يصلون بمواضعهم الشهيد الذي يظهر رأسه واضعاً تحت الممساء، وفي الجانب المقابل للوحة، رسم الفنان حشداً كبيراً من النساء والرجال والأطفال وهم يقومون بحركات مختلفة تدبر عن حالة الحزن والألم عند بعضهم.. والبكاء والتعجب على فقد الوطن عند البعض الآخر.. ويطل من وسط ذلك الحشد جندي رسم بمستوى النش وهو ينظر بجدة إلى الشهيد، وفي خلف الجندي نلاحظ شمساً يرفع يده وآخر يعمل الرأية، وقد نجح الفنان في إعطاء المشاهد تأثيرات شاملة ومختلفة لكل عنصر من العناصر المرسومة. يتكرنا الفنان من خلال لوحته التي رسمت في خمسينيات القرن الماضي

اغناء الشهيد المصري من خلال إيقاع الخطوط وحركتها الرشيقة، مما اكسب عناصره ديناميكية عالية.

وفي عمل آخر يستذكر الفنان عدنان يحيى شهيداً، قلنا من خلال وضع باقة من الزهور أمام تمثال لتقليد ذكراه.. وهذا التمثال يمثل إنسان بلا ملامح وهو يعترض أحد ضحايا المجزرة التي ارتكبتها الصهيونية في جنوب لبنان في ١٨ / ٤ / ١٩٩٦.

وقدم الفنان الأردني «محمد نصر الله» سلسلة لوحات تحت عنوان «شيد الشهيد»، والتي أراد من خلالها أن يؤكد محتوى الشهادة، الاستمرارية في المطام والتضحية والتضال، وقد دمج الفنان جسد الشهيد.. بدون ملامح، بمساحة الأرض، فبرز الشهيد كقطعة من الأرض والثراب التي دافع عنها ورواها بدمه الطاهر، وبذلك أشار الفنان إلى ارتباط الشهادة بالذائع عن الأرض والتشبث بها.. لكن لمة مقاتلا في الخلفية وقف متحدباً مشيراً إلى مواصلة الطريق الذي بدأه الشهيد، وهكذا استطاع «نصر الله» أن يفتننا بمفرداته، وأسلوبه في تتاوله لهذا الموضوع «الشهيد»، وفي عمل آخر وفي جو درامي قدم نصر الله الشهيد محمولاً على الأكتاف.

ولم يفت النحات المصري الراحل «محمد هجرس» في لوحة الشهيد (عليه نافر من الخشب) عند حدود رسم جسد الشهيد المحمول على الأكتاف، والملتصق باتجاه العرض، بل أعطاه منظوراً كما لو صور من الجانب السفلي، واضح أن تمثال الشهيد في حركته وتعبيره يجعل منه الفنان كما لو كان مجازاً تشكيلي، يركز ويعيد إرادة الجماهير، والمتلمذة



«الشهيد للفنان الأردني إبراهيم أبو الرب»



خلال عمله.

ولجأت الفنانة الكويتية «دريا البقمسي» للتعبير عن موضوع الشهيد، باللونين الأبيض والأسود، إلى الرمزية التعبيرية في معالجتها للموضوع، وجعلت للتأنيص الشديد لإبراز الحدث الدرامي المطلوب، واقتربت من روح «الوطني» من حيث تكتيفها، وزهدا في وضع عناصرها، التي لم تعد عنصرين متباينين داخل الكادر التشكيلي، وهنا لا تبدي الفنانة اهتماما بمساقط الضوء، فهي لوحة «الشاهد والشهيد». حفر على اللينولوم. تصور الفنانة الشهيد والشاهد، ورسمت وجه الشاهد بشكل جانبي، ومن الزاوية اليمنى له، ورسمت سهمها يتجه بشكل أفقي إلى اليمن التي تنظر إلى الشهيد الممدد بشكل أفقي على الأرض.

واتجهت الفنانة «البقمسي» في هذه اللوحة إلى استخدام بعض الإشارات والرموز، لخلق حوار وتناغم مع الشكل الرئيسي للموضوع، فمثلاً، رمزت إلى الجندي بقربب أصاب قلب المقاوم، الذي سقط دفاعاً عن الوطن.

ويستمد الفنان السعودي «ضياء عزيز ضياء» عن مشاهد التشبيع، عندما صور أحد مشاهد الانتفاضة الفلسطينية الدائرة بين طرفين، الأول: (إسرائيل) التي تملك الأسلحة المتطورة، وأدوات الدمار والتخريب.. والثاني: الشعب الفلسطيني الذي يملك سلاح الحجارة والنفق، تلك الأداة البسيطة التي يقاثل بها أطفال الانتفاضة ذلك العدو.

في هذه اللوحة صور الفنان الأم لحظة استشهاد ابنها برصاص العدو الإسرائيلي، ولم يصورها في حالة البكاء

تعتبر لوحة «الشهيد، للفنان المصري حسن سلمان واحدة من الأعمال التي طرحت فكرة الشهيد بطابع شمولي

والصراخ كما تفعل بعض النسوة اللواتي يقفن أبناهن، لكنه صورها وهي تحتضن ابنها الفارق في دماها إلى جانب سلاحه المثل، بالحجر، و«بالنفقة»، كما صورها الفنان وهي رافعة يدها إلى الأعلى، بقوة وشموخ، ملونة بكل غضب وندرة إما النصر أو الاستشهاد.. وقد نجح الفنان في إبراز التعبيرات المرتبطة على وجه الأم وطفلها، عندما قدم صيغة جديدة من التعبير عن الشهيد.

وتعتبر لوحة «الشهيد» للفنان المصري حسن سلمان واحدة من الأعمال التي طرحت فكرة الشهيد بطابع شمولي، ويصنفه تكتيب أهميتها من خلال سمة الاستمرارية، ولتأكيد مضمون الحياة من جديد رسم الفنان جسد الشهيد ملقى على الأرض، وقد احتل جسده منتصف اللوحة، دون أن يستخدم أي عنصر آخر يشير إلى الجنائز، إلا أنه أشار عبر الطائرة التي تحلق في السماء إلى القصف الذي يمارسه الفزاة الصهاينة على المدنيين، والشهيد واحد منهم، إن لم نقل يرمز إليهم، ذلك أنه

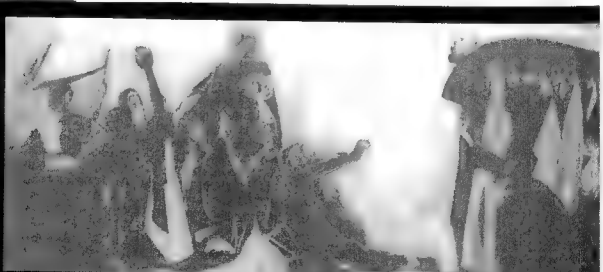
لا يحمل بذقنة أو أية إشارة توحى بأنه من المقاومين، وقد عمل الفنان على تحويل الجسد «تعبيراً» مستخدماً ألوان المفتوح الذي يطلق صرخة احتجاج في وجه القتل.

إن فكرة اللوحة تصل إلى الإقناع عن طريق العرض الصادق للحقائق الدائمة التي تعري بذاتها العدو وتفضحه على مملكته الفاضية في استهداف قتل المدنيين الأبرياء.

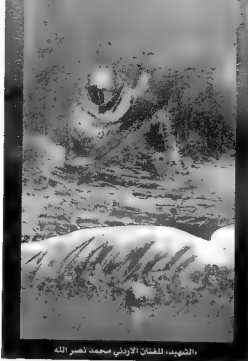
ويصور الفنان السوري فؤاد أبو كلام لوحته من وحي صديقه الشهيد جندب مستلهماً النوكب الذي تحول إلى نظامة شعبية رفعت فيها صور الشهيد، وتوعدت الحالات الإنسانية والمضامين التي تطلعت في رسم الشهيد وفي وجوه النساء والرجال والأطفال الذين ساروا في النوكب..

أمراً تكي حزناً وألماً وأخرى تصرخ وثلاثة تزحف ورابعة يلها صمت موحش، حمل نفخ عينيها ألى ورجل يسير بقوة وشدة.. ومن بين هذه الشفوف تملأ أكابيل الورد، وتتصعد صور الشهيد النوكب في بناء حديث رغم واقعية الأشكال والاندهاشات التعبيرية الحادة في وجوه بعض النسوة.. وبهذه الصور يعكس لنا «فؤاد» الحالات الإنسانية التي تبرز عبر انفعالات الشخصيات التي تشكل موكب الشهيد.

أما الفنان السوري محمود فشان فقد قام بتجريد عناصر الإنسانية الأساسية «الأطفال والشهيد» في اللوحة من محيطها، فلا إشارة من بعيد أو قريب إلى هويتها، إلا أنه في النتيجة لم يجردها من واقعيته.. لقد قام بتجريد «الشهيد» من لويه المحلي فرفسه عارياً وأحاطه



«الشهيد» للفنان العراقي محمود صبري



«الشهيد»، للفنان الأردني محمد نصر الله

نجد في (مقدمة اللوحة خمسة أضواء لأمهات حزينات لفقد شهديهن، مفتحة ببدء اتجاهات إلى الأسفل وإلى فوق؛ إلى اليمين وإلى الشمال؛ والوسط... بينما ارتفعت يد أم الشهيد؛ على الأعلى، بتركيز مدروس لفت انتباهنا إلى (خيال المقاتل الذي كان الشهيد يومًا) وإلى أعلى اللوحة، وقد لوحث بمنديل أبيض وربما (رمز لفلسطين)، أو (الأرض السليبة). ومن فوق رفاة الشهيد (انتقت) فوهات المدافع والبنادق والمسيوف...

وإلى يمين اللوحة، أشرأبت بندقية وقد فُجِست عليها يد مقاتل ينهض تَوًّا لحمل الأمانة ومواصلة رسالة الكفاح» (١).

لقد ساهم هؤلاء الفنانون من خلال لوحاتهم في إغناء ذاكرة الشعوب بالواقف البطولية لشهداء الأمة، فذلك الأعمال التي أشرنا إليها تكشف عن مشاعرهم الإنسانية النبيلة تجاه الشهداء. الذين قدّموا أرواحهم فداءً للوطن وللحرية من ناحية، وإلى اعتبار الفن، قضية لا تتفصل عن البعد القومي والوطني، الذي تعمق عند الفنان العربي من ناحية أخرى، والذي يُعَيِّر من وجهة نظر خاصة بالفن الملتزم... وأخيرًا تبقى عبارة «لن نتسكك يا شهيد» هي لوحة «برهان كركوتلي» حقيقة، ماثلة في الأذهان على مر السنين والأعوام، وقبوة للأجيال القادمة... لأنّ مضمون الشهادة يمثل قمة الكفاح في سبيل التحرر وبذات عالم أجمل أكثر إنسانية.

تأسف ونطشكيكي ابرني
ghazalnaim@yahoo.com

البرامش:

١. الحياة التشكيلية السورية: العدد ٦٣ و ٦٤، ١٩٩٦، وزارة الثقافة، ص. ٩٥.
٢. لوحات نسر الصاغراد، بيمع عميلة، دار المعارف، ١٩٨٧، ص. ٥٢.
٣. د. مصطفى البرازا، فنانون مصريون أفاق الفن التشكيلية، ١٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط ١، ٢٠٠٢، ص. ١٦٨.
٤. المصدر السابق، ص. ١٢٧.
٥. الحياة التشكيلية السورية: العدد ١٤، ١٩٨٤، وزارة الثقافة، ص. ٢٧.
٦. الحياة التشكيلية في قطر: حسان عطوان، ط ١، ١٩٨٨، ص. ١٢٩.

بمجموعتين من الأطفال في محاولة للتعبير عن معنى الشهادة والاستمرارية في المعطاء.

وصل جورج بهجوري في لوحة الشهيد دريبي والنباهة إلى تمهيرية تحصل في مضامينها وأشكالها علاقات أسطورية والشهيد الحي.

واستخدم الفنان العراقي شاكر حسن الخط في لوحة «المجد والخلود» تاركًا الملتقي يتم المجد والخلود لشهادتنا الأبرار...

ونرى في لوحة «لمسة» وهام ١٩٧٤ للفنان المصري سيد سعد الدين أية الشهيد الصغيرة تحتضن بيدها حمامة بيهام، ويدها اليمنى خذوة أيها المسخاة الموضوعة على شاهد قبره، وقد أسندت خدما الأيمن إلى الخوذة الحديدية السوداء بمقنن الحب والعرفان بالجميل، وقد ارتفعت على شفتيها إشباحة ملائكية. (٢)

ويسترجع الفنان المصري مصطفى عبد المعطي خبراته التكميلية في تصويره لرمز الشهيد، في الجزء العلوي من اللوحة حيث صوره في كيان أثري تتداخلت عناصره وتشتت بالوان من درجات الأصفر والأبيض والرماديات، تحمله مساحة داكنة الألوان ثم مساحة رمادية ثم مساحة أفطح، وكأن تلك المساحات تمثل راية الأعداء السوداء، وفي الركن الأيسر أسفل اللوحة صور اثنين من الكلى، على الأرضية السوداء، حيث تظهر مساحات موحية بخبة الصخرية بصورة هامسة تذوب لتهد لتخليق جسد الشهيد المجنل، وهي مساحة رمزية كقرص الشمس الدابل يذوب في التفاصيل التشريحية المتناحلة، وهي لوحة قوية جدا يتكامل فيها البعد الرمزي التيميري مع البعد البائني التشكيلي. (٣)

«وعُضمت لوحة الشهيد ١٩٦٧ للفنان المصري مصطفى أحمد مجموعة من التكاليف يمحان جسداً مسجج وفوق الجسد صفر مكنس الرأس». (٤)

ومضغ الفنان الفلسطيني عبد المعطي أبو زيد محتوى الشهادة والاستمرارية في المعطاء عبر (اللوحة الشخصية) كما هي لوحة تحت عنوان (الطريق الطويل)، ففي هذه اللوحة انطلاق من حدث محدد هو (استشهاد الناضلة دلال المغربي)

فصور وجهها بتقدمية ونبل واستخدم في الخلفية مجموعة من الجياد في حركة تمهيرية ترمز إلى المحتوى الذي حمله عنوان اللوحة (الطريق الطويل)، وبذلك استخدم (اللوحة الشخصية) للتعبير عن حدث وفكرة وبرؤية متميزة.

وعالجت الفنانة (ليلى نصوري) مجموعة من (اللوحات الشخصية)، ويوحى من ملصقات الشهداء، فتناوالت صور الشهداء، وأعدت صياغتها بتقنية خاصة وريطتها بالواقف من جانبه المناصري، كما في سلسلة لوحات تحت عنوان (وجه من بيروت) و (وجه من صيدا) و (وجه من الجنوب). (٥)

وفي لوحة «الشهيد محمد الدرة» للفنان المصري محسن درويش نشاهد مظاهرة للسيدات تكاد تسمع فيها صرخات الغضب والشأر وفي خلفية العمل نشاهد الشهيد محمد الدرة وهي المقدمة تحمل إحدى المتظاهرات بيدها شهيد آخر من الأطفال الرضغ وهو ملتف ومتشح بالكوفية الفلسطينية وكلف الفنان بكثرة من اللونين الأزرق والأحمر في العمل.

وتؤكد الفنانة القطرية هيفاء عباس حسن: في لوحتها (أم الشهيد) على مواصلة الكفاح.. ففي هذه اللوحة نجد في برؤة اللوحة وقد أظلمت من أسفلها لغرض التركيز على (برؤة اللوحة) وفيها يسلك الضوء الصريح على (رؤة الشهيد) وقد حملته أيداء حمراء قانية ذات إيقاعات (هوسية) لا سيما في اتجاه الكف إلى الأعلى؛ بينما ركزت على الإيقاعات القوسية ذاتها في افتتاح أضواء (الأمهات) الككالي، حيث

إضاءة

هكذا قال سقراط

د. راشد عيسى *

حدثني عاقل الجوزالي قال:

ورد في مخطوطة «مرام المشاق» في لوحة الأشواق لابن خردلة الجُهجهوني أن ذَكَر السلحفاة في موسم العشق والتزاوج يضع في فمه عشبة (السندفون) ذات الرائحة الجاذبة للإنان فتشم إحداهن تلك الرائحة، وتهميم عشقا بالذكر. استطلعت بعد بحث دام سنتين أن أجد تلك العشبة السحرية، فقطعت مرثاً منها ووضعتها في فمي - وكنت وقتذاك في الصف الأول الثانوي - ومشيت بين الطالبات ساعمة خروجهن من المدرسة، فلم تلتفت إلي واحدة منهن مع أني كنت أُسَيِّبُ شُغْرِي وأسهم مشيتي بينطال (الشارلستون) فشمّت ابن خردلة على وصفته الكاذبة. بعد أن ألهيت الثانوية قرأت في كتاب «جمرة الماء» في عشق النساء لابن الصفيح الهيلمان أن من يضع ريشة همد في جيب قميصه مالت إليه الصبايا الحسان وذن فيه محبة وولها. فاصطلت همدأ ووضعت جناحه كاملاً في جيب قميصي، وكلما مررت بفتاة جميلة اقترعت منها، فتبتعد عني كما لو أنني أهى أو غراب، فشمّت ابن الصفيح على وصفته التنكية الزائفة. في الحادية والعشرين من عمري دعاني أبي - رحمه الله - إلى الزواج (بقوة) من بنت جيراننا الأميرة الشقراء التي تقول للقمصر (الزل كل أجلس مكانك) وكنت آنذاك غير معتقد بمبدأ الزواج المبكر، امتثلت لأمر أبي الذي يريد أن (يفرح بي) قبل أن يموت على حدّ زعمه. لكنني صممت أن أبحث عن وصفة شعبية تجعل الأميرة الشقراء ترفضني، سرحت بين الكتب التراثية ساعداً فوقعت على كتاب «الكماة في التفريق بين الرجل والمرأة» لابن الاستركوني، وقد ورد في الصفحة الستين بعد الألف دأن من يدهن قدميه بدم خفاش، ويضع في جيبه منقار يوم أسود ثم يجلس بين الصبايا فإنهن يكرهنه ويُشْنَعْنَه ويرمي برشفته بالأحذية، فبيت عن البيت يومين إلى أن جلبت الخفاش واليوم. وقبل أن أذهب مع أبي والمختار ورجال الجاهة لخطبة الأميرة الشقراء، دهنتُ قدمي بدم الخفاش وعلقت منقار اليوم الأسود في صدري، وما إن انتهى المختار من كلمته حتى زهرت أم العروس وآلت الأميرة الشقراء بالقهوة وهي ترتجف فرحا حتى تعرقلت بظنها فاندلقت القهوة على ركبتي اليسرى. المهم (وقع الفأس بالراس) تورطت بي بنت الحلال ووقعت أنا بالفيخ الذي كلما حاولت أن أفكه قليلاً أطبق عليّ، فمنذ خمسة وثلاثين عاماً إلى أن أموت سابقى العن ابن الإستركوني وابن خردلة وابن الصفيح الكذابين الأفاكين أولاد السنة والستين الذين يلعبون بمقولات الشباب وقلوبهم، ولذلك ألّفت قبل عام كتاب «أفضل منهاج للتفريق بين الأزواج» وعندما أردت أن أبداً بنفسي قالت لي الأميرة الشقراء بنت الحلال «أنا معك... معك في القبر» في الجنة، في النار.

ولما انتهى عاقل الجوزالي من روايته قال لي:

فيمادا تصحني يا ابن عيسوي 9 قلت له: كل هواء واسكتة وأملأ فمك ترابا واصمت. لا كثر الله أمثالك، ولا غير حاله، ويس الرجل انت، هد من حيث آتيت، فمذلك لا يأتي منه غير خراب البيت !!
ولا تقل كبت وكبت، ولا تمل وليت
وأعمل بقول سقراط بكل حزم وانضباط
فقد قال: عليك أن تتزوج في كل الأحوال
وإن أصابك بالخسارة الضاحكة والمضحكة والحياة الجارحة
فلا تُظهر لها الخسوف والكسوف...
لأنك ستصبح أكبر فيلسوف...
ولذلك أيضا نعمة من الله !!!

لكتابه ما يوضح الأسس المنهجية والفكرية التي قام عليها هذا الكتاب، فبعد أن يخبرنا بأنه تعرف إلى كتابات هؤلاء النقاد في أثناء دراسته في مرحلة الدكتوراة في الولايات المتحدة الأمريكية، يقول: «ولا أخفى هنا أنني كنت أحس بألفة كبيرة مع كتابات هؤلاء النقاد لما استعشر فيها من عمق الرؤية النقدية وحدة الاطلاعة على الفكر النقدي ووزانة المناقشة النقدية وشموليتهما ... ولما لبعضها من صلة بأطروحات تراثنا النقدي القديم».

ويذهب الشرع إلى أن هذه الفصول المترجمة تمثل مراحل أساسية في الفكر النقدي الغربي الحديث، ونتيجة لذلك نحس رحابة تناول المفكر المستند إلى ذائقة جمالية صافية مع «أماو ألونسو»، وهو يتحدث عن التفسير الأسلوبى للنص الأدبي، ذلك التفسير الأسلوبى الاحصائي الذي يتمثل كل أبعاد التجربة الفنية نالياً بنفسه عن جفاف النزعة الاحصائية التي تطالعنا في بعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة. أمّا عن «نورثروب فراي»، فإنه يقول: هو الناقد الذي وجدت آرائه طريقها إلى كتابات الكثيرين من النقاد العرب في العقود الثلاثة الأخيرة، وهو يناقش في مقدمة كتابه «تفسير النقد، قضية قديمة حديثة في آن، إنه يناقش إمكانية إيجاد فكر نقدي موضوعي علمي الطابع، مستند إلى قواعد النقد الأدبي التي توصل إليها النقاد في كل الثقافات عبر العصور، ولعل ما هو أهم من ذلك طرحه لفكرة حرية الناقد في مسالة الفكر الانساني المنجز عبر العصور، ووظيفة النقد كما يراها (فراي) هي: برمجة التراث الثقافي الانساني وتمريره من جهة، واستكشاف آفاق ثقافية وفكرية جديدة. وهو بذلك يمثل روح الفكر النقدي الحديث الذي يستند إلى نزعة الصانعة خالصة.

أما لويس جولدمان - كما يرى الشرع - فقد شغل الكثيرين من نقادنا العرب في العقدين الأخيرين سواء بترجمة آرائه النقدية أو بتوظيفها تحت عناوين نقدية مختلفة. والبنوية التكوينية، وهي الموضوع المترجم في هذا الكتاب تمثل إطلاعة على طبيعة العلاقة بين الفكر النقدي وتطور العقل الانساني في أجازاته وإبداعاته، كما أن تصورات جولدمان النقدية تمثل مناقشة جديدة لأطروحات الفكر الغربي الحديث، بما في ذلك مدرسة التحليل النفسي والفكر الماركسي والدرسة الشكلانية.

ومن الفصل المعنون بـ «الكفاءة الأدبية»، يذهب الدكتور علي الشرع إلى أن «جوناثان كولدر» قد تصدى لمناقشة العلاقة المشتركة بين المبدع والمتلقي، وهي العلاقة المستندة إلى وجود أعراف أدبية وفنية وفكرية مشتركة، وهذه الأعراف هي التي تخلق إمكانية التفاهم بين المبدع والمتلقي.

أما عن الفصل المعنون بـ «اللغة والنقد»، لروجر هاورل في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه، فإن الشرع يخبرنا بأن «روجر» يناقش مسألة الفكر النقدي كونه مسؤولاً عن تحليل لغة الخطاب وما يستند إليه من مرجعيات دينية وفكرية وسياسية واجتماعية، كما يرى أن الناقد مسؤول مسؤولية اخلاقية عن كشف محاولة التصيل التي يعمد إليها ممثلو الخطابات اللغوية لعابية ما في نفوسهم ... وبالتالي فإن النقد يمثل العين الثاقبة التي تبحث عن الحقيقة في ثنايا الخطاب الذي يتخذ من إغراءات اللغة أو الأشكال الفنية وسيلة للتضليل. جملة القول: إن هذا الكتاب يضع القارئ أمام محفل بارزة في الفكر الغربي الحديث، ويدفعه لرؤية الأشياء بأكثر من عين كي تكتمل الصورة.



إعداد:
د. أحمد النعيمي*

«مسارات في الفكر النقدي»

لـ «الدكتور علي الشرع»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «مسارات في الفكر النقدي العربي الحديث: فصول نقدية مترجمة، لآستاذ الأدب العربي الحديث في جامعة اليرموك الدكتور علي الشرع. يقع الكتاب في (١٨٢) صفحة، ويضم مقدمة وخمسة عناوين، هي: التفسير الأسلوبى للنصوص الأدبية / أماو ألونسو، ثم تشرية النقد: مقدمة جدلية / نورثروب فراي، ثم البنوية التكوينية وتاريخ الأدب / لويس جولدمان، ثم الكفاءة الأدبية / جوناثان كولدر، ثم اللغة والنقد / روجر هاورل.

ونجد في المقدمة التي وضعها الدكتور علي الشرع

يناقش المؤلف في بداية كتابه، وتحت عنوان مقدمة في الشعر، مسألة تراجع الشعر ومولته، وإذا ما كان الشعر قد غدا هامشياً بالفعل، أم أنه بخلاف ذلك؟

وللإجابة عن هذا السؤال، فإن المؤلف يستطلع آراء مثقفين ومفكرين بارزين، من أمثال أوكثافيو بانش وكلود ليفي شتراوس، حيث ينسب (بات) إلى أن الشعر يتحدى بالكنوز الثقافية التقليدية، وأنه في الوقت الذي تصبح فيه هذه الكنوز عرضة للتهديد - كما هو حاصل اليوم - فإن الشعر سيفقد، فزعة وثائقية، أو يتحول إلى مجرد شكل من أشكال الانجاز الأدبي، كما يؤكد (بات) أنه ينبغي علينا أن لا نتحرى عن ديمومة الشعر في الامتداد الألفي لمجموع قرائه الأخذين بالانحسار، بل علينا أن ننظر إليه في عمقه الزمني.

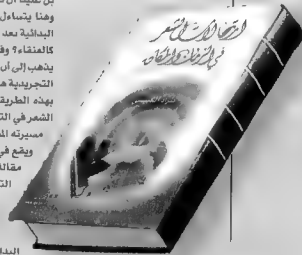
وهنا يتساءل الكبيسي، هل يعني هذا الاستدارة بالشعر إلى مراحلها البدائية بعد البرالة من أمراض العصر الحاضر وولادته ولادة جديدة كالعناق؟ وفي هذا النقاش يقف المؤلف على رأي جابر سميد الذي ينسب إلى أن التطور البيئيوي للشعر الذي قاده إلى الفوضى والأشكال التجريدية هو الذي ولد الغربة بينه وبين الجمهور .. وفهم أزمة الشعر بهذه الطريقة هو الصالح عالمياً، وهذا الفهم يقوم على تصور أزمة الشعر في التجريد المعقد الذي آل إليه، والألعاب الشكلية التي طبعت مسيرته المعاصرة.

ويضع في الاتجاه نفسه - يراي المؤلف - ما ذهب إليه «راسوم» في مقالة له بعنوان «الشعر كلفة بدائية»، ويعني بالبدائية أسلوب التفكير القديم الذي لا يتماشى مع روح العصر. ويورد لنا المؤلف في هذا الاتجاه آراء عدد آخر من العلماء والباحثين، ومنهم سيسيل بورا، الذي كتب مقالاً بعنوان «الشعر والتقاليد» قال فيه: الشعر في المجتمعات البدائية يكون بمثابة السلوان الجوهري، وتعزية النفس التي تحيا بين الناس، ويستمتع بها السكان .. إنه الفن القوي الحقيقي الذي يمارس بدرجة عالية من الاقتناع، غير أن الأمر في العالم المدني مختلف فقد بات الشعر في خطر، وأصبح حرفة معدة لمئة قليلة من الناس.

ومن آراء «سيسيل» التي نقلها المؤلف، قوله، إن الشعر أكثر من أن يكون مجرد مصدر للابتهاج أو المسرة، إنه عنصر ضروري في الحضارة، وهو يفعل الكثير من أجل الحفاظ على هذه الحضارة ومدها بالحياة والنشاط والبهجة، فهو قوة حية خلاقة توسع من أفق استثمارنا وتنشط من حساسيتنا .. إن أفضل مفتاح لفهم شخصية أمة ما يكمن في شعرها.

كما يقف المؤلف على بعض آراء «بول ريكور» الذي يرى بأن الشعر الحديث يقع بين التزامين: الأول، مناهضة كافة أشكال تسطيح اللغة. والثاني، الحفر في اللغة حتى أعماق سحيقة بغرض تجديدها، أي إعادة خلق التراكيب اللغوية، بل وإعادة تخليق الكلمات أحياناً، وذلك لإعادة الكلمات إلى أصولها الدلالية الأولى، أو لخلق سلسلة من الدلالات التخيلية.

جملة القول: إن كتاب «ارتحالات الشعر في الزمان والمكان» لمؤلف طراد الكبيسي يكتسب أهميته من أمرين، أولهما: أن مؤلف هذا الكتاب باحث وثاق عربي معروف بذاقته البحثية وقدراته النقدية، وثانيهما أن الكتاب يناقش قضايا جديدة وحساسة، وتكتسب أهمية على المؤلف لوسطه نظرياً في مناقشة تكرار الشعراء في حياتنا العربية، وإن كان مثل هذا الأمر يدل على ندائيتها وتخلخلها عن ركب الحضارة الانسانية في الصناعة والزراعة وغيرها.



ارتحالات الشعر

لـ «طراد الكبيسي»

عن دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨ صدر كتاب جديد بعنوان: «ارتحالات الشعر في الزمان والمكان» لمؤلف طراد الكبيسي.

يقع الكتاب في (١٦٠) صفحة، ويصم جملة من العناوين، منها: مقام الرضوان في مدح المليحة صمان، والقصيد كسلسلة من القصائد القصيرة، والمرابي البيضاء في الظهيرة الظلماء، ولناك الملاذنة والريادة في الشعر العربي الحديث، وأخيراً ضد الحرب .. وغيرها.

«كرسيك العالي» المهداة لتكري مصطفى الحلاج، أو قد تكون أدبياً من اصديق الشاعر مثل قصيدة «جننا لكي يبقئ هنا» المهداة إلى الشاعر زهير أبو شايبة، وقد تكون أدبياً رُحل عن دنيانا، مثل قصيدة «خذ شهيقك كله» المهداة إلى حسين البرغوثي. وهناك قصيدة مهداة إلى بغداد، عنوانها «هذه أيضاً ستمضي».

ومن الواضح أن الشاعر يسعى عبر كل إهداء من هذه الأهداءات إلى بث رسالة باتجاه محدد، ولعل هذه الرسالة جاءت أوضح ما تكون في قصيدة «صورة» التي يذاه الشاعر بالعبارة التالية: «عن طفل يمكن أن نسميه محمد الدرة»، وهذه القصيدة التي جزأها الشاعر إلى ستة مقاطع يأتي المقطع الأول فيها من كلمتين فقط: «دمه واضح». والشاعر في هذه القصيدة يرمز إلى قسوة الاحتلال، وعدم توزعه عن ارتكاب جرائمه أمام الكاميرات، وذلك في إشارة إلى الحادثة التي قتل فيها الاحتلال الصهيوني الطفل «محمد الدرة»، وهو في حضن أبيه على مرأى ومسمع العالم، وهي الحادثة التي هزت في حينها الضمير الانساني، لذلك نجد الشاعر يشير إلى اغتيال الأعلام:

«كان يخلق أوزار شربائه
دون نهر الرصاص
وتعبت أحلامه

ما نفراش وطائرة من ورق، ص ١٠٤
وهذا الطمّل كما يراه الشاعر:

«كان يفمو - كما يبعي لمرح حمام - على
بطن كفه
ويصبحو
كما ينبغي للحمام...



«يُشْرِقُ بِالدين»

لـ «عصام السعدي»

وفي قصيدة «هذه أيضاً ستمضي» المهداة «إلى بغداد» يقف الشاعر على جرح عربي آخر، وهو احتلال الأمريكان للعراق، لذلك نجده يصف بغداد بأثنى النخيل:

«وأثنى النخيل تمشط سقفاها
كي تفيء الفصول».

ولعله من المناسب أن نختم هذا العرض الموجز باختيار مقاطع من القصيدة الأخيرة في الديوان، والتي جاءت بعنوان «يا قاتلي»..

يقول الشاعر: يا قاتلي
ما كان ضرك
لو تركت لوقت أحلامي
دقائق كي أرى أمي
ويقول في القصيدة نفسها:
يا قاتلي ..
ما كان ضرك
لو تركت لي الحروف
يخضنها وجعي
وأفتح من نوافدها عوالم

عن دار أزمّة للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر كتاب جديد. هو عبارة عن ديوان شعر بعنوان «يشرق بالدين» للشاعر عصام السعدي.

يقع الديوان في (١١٧) صفحة، وتضم أربعة عناوين رئيسية اندرجت تحت كل منها جملة من القصائد، وهذه العناوين هي: «ما أخبئ في دمي»، في البدء كنت هذا، ماء يعود إلى التراب، وخل من حياة... وكان قد سبق هذه العناوين إهداء وقصيدة بعنوان «أبي».

تجيء بعض قصائد الديوان مهداة لشخصية بعينها، وقد تكون هذه الشخصية شخصية تاريخية، كما هو الحال في قصيدة

يُعرف الدعاية بأنها: عبارة عن نشر معلومات وفق اتجاه معين من جانب فرد أو جماعة في محاولة منظمة للتأثير في الرأي العام وتغيير اتجاه الأفراد والجماعات باستخدام الإعلام بوسائله المختلفة والاتصال بالجماهير، في حين أن علم النفس الاجتماعي يرى الدعاية بأنها: محاولة للتأثير في اتجاهات الناس وأرائهم وسلوكهم عن طريق الإيحاء، والهدف هو قيادة الأفراد والجماعات لاعتناق فكرة ما أو القيام بعمل ما.

وإذا كان من أبرز الطرق العامة للدعاية الاعتماد على الحاجات الوجدانية عند من تستهدف الدعاية اقناعهم، فإن المؤلف يذكر خمسة أنواع للدعاية، هي: دينية، وسياسية، وتجارية، وبيضاء (مكتشوفة)، وسوداء (مقنعة).

وهي الفصل الثاني الذي جاء بعنوان «الرأي العام، نجد المؤلف يتحدث عن أنواع من الرأي العام، ومنها: المحلي والإقليمي والدولي، أما المحلي أو (الوطني) فهو الذي يسود غالبية أفراد الشعب الواحد حول قضية عامة تكون محل نقاش وجدل، ويتفرع هذا الرأي إلى أنواع هي: حزبي، ونقابي، ولساني، وزراعي، وصناعي.

أما الرأي العام الإقليمي، فهو الرأي السائد بين مجموعة من الشعوب المتجاورة جغرافياً في فترة زمنية محددة نحو قضية أو أكثر يتحتم فيها النقاش والجدل وتتم مصالحها المشتركة أو قيمها الإنسانية مساً مباشراً .. في حين أن الرأي العام الدولي أو العالمي هو الرأي السائد بين أغلبية شعوب العالم في فترة زمنية نحو قضية ما، وهو مؤثر في توجيه السياسة الدولية.

وقد جاء الفصل الثالث من هذا الكتاب بعنوان «الإشاعة»، ويبدأ المؤلف بالتعريف اللغوي للإشاعة، ثم انتقل إلى التعريف الاصطلاحي، واقتبس آراء من سبقوه في هذا الاتجاه، ووثقها توثيقاً علمياً، فهناك من يرى بأن الإشاعة هي: كل قضية أو عبارة مقدمة للتصديق تتناقل من شخص لآخر دون أن تكون لها معايير أكيدة للصدق، أما مجلة الفكر العسكرية فقد عرفت الإشاعة بأنها: «بث خبر من مصدر ما في ظرف معين ولهدف ما يبيغيه المصدر دون علم الآخرين وانتشار هذا الخبر بين أفراد مجموعة معينة، في حين ذهبت مجلة الأقصص العسكرية إلى أن الإشاعة هي: الأحاديث والأقوال والأخبار التي يتناقلها الناس والقصص التي يروونها دون التثبت من صحتها أو التحقق من صحتها.

ويعرفها الدكتور التهامي بأنها: الترويج لخبر مخلق لا أساس له من الواقع أو تُعمد المبالغة أو التهويل أو التشويه في سرد فيه جانب ضئيل من الحقيقة أو إضافة معلومة كاذبة أو مشوهة لخبر مضمونه صحيح، أو تفسير خبر صحيح والتعليق عليه بأسلوب مغاير للواقع والحقيقة، وذلك بهدف التأثير النفسي في الرأي العام المحلي أو الإقليمي أو العالمي أو النوعي تحقيقاً لأهداف سياسية أو اقتصادية وعسكرية على نطاق دولة واحدة أو عدة دول أو النطاق العالمي بأكمله.

جملة القول، إن كتاب «دراسات إعلامية: الدعاية، الرأي العام، الإشاعة، لمؤلف محمد عارف الزغول، كتاب مفيد وممتع للقارئ العادي والمتخصص، وذلك لدقته العلمية وسلاسة أسلوبه.



«دراسة إعلامية»

لـ «محمد عارف الزغول»

عن أمانة عمان الكبرى، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر الجزء الأول من كتاب جديد بعنوان: «دراسات إعلامية: الدعاية، الرأي العام، الإشاعة، من تأليف محمد عارف الزغول.

يقع الكتاب في (١٨١) صفحة، ويضم مقدمة وثلاثة فصول، هي: الفصل الأول: الدعاية، والفصل الثاني: الرأي العام، والفصل الثالث: الإشاعة.

يجمع المؤلف في الفصل الأول إلى تعريف الدعاية من خلال الوقوف على آراء من سبقوه في هذا الموضوع، ومن هؤلاء من

اللفظ : كتابا وصناعته

غازي الذبيبة *

ان نكون غير قادرين على صناعة قنبلة ذرية، فهذا امر تحكمه مواضع يطول البحث فيها، لكن ان نكون فاشلين في صناعة الكتاب، فذاك امر يحتاج الى نبش مواطن الخلل في وعينا، وقرائنا التي نطمحها كلما القى علينا حجر التخلف والتردي.

صحيح ان بيوتنا ليست من زجاج، وايضا، ليست من طين، لكن بيت الكتاب هو العقل، وصناعته لا تستقيم دونه، وفشلنا الى اليوم في الخروج من مأرق الضجر المغربي، يرشد الى مأرقنا في انتاج المعرفة التي تقاس في جزء منها، بانتاج وصناعة الكتب. باننا نحن، في واقع الامر كذلك، إلا اننا حتى في هذه الخفقة، وندخل افاقا معتمة لا نهاية لها، ونلقي باللوم على قلة القراء في اخفاقنا، وندير الدفة غالبا الى مناطق، نظهرها كمعقود لقدرتنا على تجاوز تردينا المعرفي، الذي يختص بالكتاب، كان نعتبر السلعة او القارئ او الاستعمار، واخيرا، ارتفاع اسعار الورق، هم من يمنح تقدمنا في صناعة لا تحتاج الى كل هذه الاطلال لنبيك عليها تخلفنا.

وفيما نعمل في بلدنا دور نشر خاصة، ومؤسسات رسمية تتبناها عادة وزارات ودوائر حكومية، لإننتاج الكتب، إلا ان حاصل انتاجنا الكتابي يبقى تحت الصفر، مقارنة بدول اوروبية أو فقيرة، تضاهينا في هذا الإنتاج عشرات المرات، إن لم نقل مئاتها.

فهل امة اقراء، لا تستطيع تمكين ابنائها من القراءة، بسبب عجزها عن تنظيم صناعة الكتاب، بما يليق بها؟ ام ان الخلل يكمن في منطقة لا تدلل على انها منتجة للكتب؟ كل معارضي الكتب التي تقدم فيها بالذات سنويا، ولا تثير فينا حفيظة البحث عن مكامن الخلل، بل تظهر لنا زيف ادعائنا باننا ننتج الكتاب، خاصة إذا علمنا ان كل معارضتنا هذه، وكل ما ننتجه من الكتب، لا يصل في مجموعه، إنتاج دار نشر كبرى في دولة متقدمة.

هنك كارثة إذن، لا تستقيم معالجتها بالنبش في قبر الكتاب العربي، ولا يمكن التدليل على واقع مؤدياتها المؤدية لوعينا عبر احصائيات تشير الى عجزنا في انتاج الكتاب وصناعته.

كذلك، هناك منطق يمكن تفحص اطراف معادلته، يحمل في تضاعيفه صورة لمستقبل معتم، سيترد من قفل علينا، حين يصبح الكتاب إرثا بشريا، إذ سيأتي علينا زمن، دون ان نحظى بفرصة نكون فيها خلاقين أو منتجين، أو قادرين على صناعة الكتاب، بسوية تقول لنا فاعلون في هذا العالم.

إذن، ستظل شكوانا على ما هي عليه، ما دمنا لا ندرك ان زمن الكتاب الورقي على وشك الانتهاء، ورضينا ذلك ام ابينا، وسيأتي زمن الكتاب الأثيري، الكتاب الذي تتعلق صفحاته بفضاء الايكتورن، لنقف على اعتبار نقف جديد، ربما دخلناه، أو انما ما زلنا ننتظر خلاصنا للخروج من التناق السابق عليه، نقف إخفاقا في صناعة الكتاب الورقي، بانتظار عتمة جديدة، تدلل عليها بوادر التناقنا لاول الاشارات حول النشر الالكتروني، التي تضعنا في أسفل قائمة المعنيين بها.

فألى متى ستبقى دوائر المنشغلين في صناعة الكتاب العربي تلقي بلائمتها على ميهم، يدرك أكثر منها انها تنام في سسل التخلف وعدم إدراك لمواقع اقدامها وهي تشير نحو خاتمة مؤلمة في تاريخ المعرفة الانسانية.

إذا لم للحق انفسنا بإعادة انتاج الكتاب، وخلق صناعة تعنى به، وإذا لم لتضاهر كل الجهود في تجاوز زمن اليكاء على الاطلال، فإن خزان دموعنا سيجف قريبا، وسيمر الزمن علينا دون ان يذكر اننا تركنا على دروبه المعرفية الثراء.

فهل نمة نافوس يدق؟ هل نمة من يرفع صوته متاديا بإعادة هيكلة الوعي العربي، وبدء خطوة أولى في سبيل تحسينه، عبر خلق صيغ ومسارات تجعل من الكتاب جزءا ما يكونه هذه الامة التي بنت أجمع زمن في تاريخها على المعرفة؟



